



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„From zero to wherever it goes“  
Musikalische und performative Trancetechniken am  
Beispiel von Keith Jarrett

Verfasser

Thomas Herr

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

## **Danksagung**

Ich möchte mich besonders bei meinen Eltern Wolfgang und Brigitte Herr für ihre jahrelange Unterstützung bedanken. Danke auch an meinen Bruder Andreas, der nie üben wollte. Deswegen konnte ich mit dem Klavierspielen anfangen.

Ich widme diese Arbeit meinem Großvater Siegfried Herr, dem ich meine erste bewusste musikalische Erinnerung verdanke!

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>4</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>6</b>
<b>2. Zur Methodik</b>	<b>11</b>
<b>3. Die Verwendung des Begriffs Trance</b>	<b>13</b>
3.1 Begriffe sind geduldig – Wirklichkeit auch	13
3.2 Trance und Ekstase	16
3.3 Symptome für Trance	23
3.3.1 Allgemeine Symptome	23
3.3.2 Musikalische Indikatoren für Trance	27
3.4 Theatralität und Ritualität	29
3.4.1 Gertrud Eysoldts Darstellung der <i>Elektra</i>	30
3.4.2 Arnold van Gennep: <i>Les rites de passage</i>	36
3.5 Mögliche Welten: Ein durchschnittlicher Borderline Tunguse/ das Problem: westliche Kulturen und Trance	38
3.5.1 Franz Anton Mesmer	53
3.5.2 Eric Saties <i>Vexations</i>	60
3.6 Résumé	61
<b>4. Keith Jarrett</b>	<b>63</b>
4.1 Spirits Part I: Musik als Antrieb und Spiegelbild eines bewegten Bewusstseins	63
4.2 Spirits Part II: Diskurse als Antrieb und Spiegelbild von Bewusstsein	72
4.3 Spirits Part III: Die Öffnung des Jazz der 1960er und 1970er Jahre	85
4.4 Auditive (Über-)Stimulation	90
4.4.1 Musikalische Mittel zur Gliederung von Tranceprozessen	90
4.4.1.1 Allgemein	90
4.4.1.2 Die Dramaturgie von Part IIb – eine Analyse	96
4.4.2 "to be on alert" – Erregungszustände	103
4.4.2.1 Das Roland-Fischer-Modell	104
4.4.2.1 Vier grundsätzliche Kategorien zur Einordnung von Ruhe- oder Erregungszuständen	106

<b>5.</b>	<b>Schlussbetrachtung</b>	<b>108</b>
6.	Literaturverzeichnis	110
7.	Filmverzeichnis	113
8.	Internetquellen	113
9.	Bildnachweise	114
10.	Abstract	115

Im Zittern der Todesangst,  
wie in den sich ewig wiederholenden Ritualen,  
in Trance, im Tanz  
oder im unaufhörlichen Redefluss feiern wir unsere Ewigkeit<sup>1</sup>

We will always need poets, saints, philosophers  
musicians, and madmen  
to help us  
see the full range of what it means  
to be human<sup>2</sup>

The whole range of thought and feeling  
yet all in organic relation to a ridiculous little waltz tune<sup>3</sup>

## Vorwort

In einem der vielen Artikel über Keith Jarrett, in denen ich für die vorliegende Arbeit recherchiert habe, bin ich auf eine Anekdote gestoßen. Jarrett soll am Anfang eines Solokonzerts über eine Viertelstunde dagesessen haben, ohne auch nur einen einzigen Ton zu spielen. Offenbar ist ihm nicht in den Sinn gekommen, wie er seine Improvisation beginnen sollte. Erst als ihm ein Zuschauer einen Akkord – sagen wir D-Dur – zurief, konnte Jarrett, nachdem er sich bei der Person bedankt hatte, mit dem Konzert beginnen. Im Verlauf des letzten halben Jahres, in dem ich an dieser Arbeit geschrieben habe, hätte ich mir manchmal einen solchen direkten Zwischenruf gewünscht. Die Bibliothek ist per se nicht der richtige Ort für Zurufe und zuhause an meinem Schreibtisch gab es außer Nala, dem Hund meiner Mitbewohnerin, auch die meiste Zeit niemanden, der mir über die Phasen des Zweifelns und des Suchens hätte hinweg helfen können. Neben der mengenmäßig sehr begrenzten wissenschaftlichen Literatur über Keith Jarrett blieb mir vor allem der

---

<sup>1</sup> vgl.: Hauschild, Thomas: *Magie und Macht in Italien*. 2. Auflage, Gekendorf: Merlin Verlag, 2003

<sup>2</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004. S.10

<sup>3</sup> Huxley, Aldous: *Point Counter Point*. Dalkey Archive Press, 1996. S.295

Gang an meinen Plattenschränk, der mir den Weg für die Arbeit immer wieder neu öffnete. Im Verlauf des Schreibprozesses wurde mir über die inhaltlichen Ebenen hinaus einiges bewusst. Zum einen, dass mich Jarretts Musik und die Idee davon, was Musik und Performance jenseits ihrer gängigen Klischees noch alles in Gang setzen können, in meiner eigenen pianistischen und musikalischen Arbeit immer wieder geprägt hat. (Wie wenig Musik allgemein als Vehikel für Bewusstseinsprozesse aufgefasst wird, sei es von einer medialen Öffentlichkeit oder innerhalb der Wissenschaft, ist zumindest erstaunlich.) Zum anderen hat Jarretts Musik für mich immer dann eine Rolle gespielt, wenn es zu einer größeren Veränderung in meinem eigenen Leben gekommen ist. Auch jetzt am Ende meines Studiums. Die Idee, Keith Jarrett und Trance miteinander in Verbindung zu bringen, ist im Rahmen eines Forschungsseminars (Gestörte Empfängnisse: Trance/Medium/Störung) bei Prof. Dr. Albert Kümmel-Schnur entstanden. Seine aufmunternden Worte haben Mut gemacht und mir dabei geholfen, das Thema zu vertiefen und darüber zu schreiben. Danke auch an Sylvia Meermann und Michael Herr für Anregungen und Lektorat, an die Psychologin Frau Dr. Eva Krennbauer für die Gespräche über Trance und hypnotische Trance in der Psychotherapie (die Jarrett-CD kannst Du gerne behalten) und an Lisa<sup>4</sup> - für alles und die Mittagspausen. Nicht zuletzt möchte ich Frau Prof. Dr. Brigitte Marschall für die Betreuung dieser Arbeit danken. (Danke auch all den Leuten, die mich 2008 davon abgehalten haben, mein Studium aufzugeben, um ein Buch mit dem Titel: *'Abgebrochen! Fünf Jahre Grundstudium und dann?'* zu schreiben.)

Immer wieder musste ich, während des letzten halben Jahres daran denken, was mir mein Vater gesagt hat. Den genauen Wortlaut weiß ich nicht mehr. Sinngemäß war es etwa so: 'Das Erstaunliche am Wissen ist nicht unbedingt immer nur das Wissen an sich. Je mehr wir glauben zu wissen, desto größer wird vor allem die Grenze zu dem, was wir nicht oder

---

<sup>4</sup> 'You paint my heart red' auf: *Keith Jarrett. The Carnegie Hall Concert*. ECM, München, 2006

noch nicht wissen.' Bei allem was Keith Jarrett im Laufe seiner Karriere gespielt hat, egal in welchem Stil, egal in welcher Besetzung und egal wie weit er seine eigenen Grenzen ausdehnen konnte, er klingt immer nach Keith Jarrett. Das Einzige was ich mittlerweile sicher weiß – Nala mag den Sound. Und trotzdem: man hätte die Arbeit auch ganz anders schreiben können ...

## 1. Einleitung

Zum Ende meiner Recherche für diese Arbeit bin ich auf die folgenden Aussagen Jarretts gestoßen. Sie enthalten im Kern genau die Elemente, die auch in der Arbeit selbst analysiert und besprochen werden sollen. Ich stelle sie nicht zuletzt genau deswegen an den Anfang:

We don't have an ecstatic tradition – a tradition where the state of ecstasy is the main goal. [...] We actually didn't want that. We were the Puritans. We didn't want the dark side, so we had to get rid of the other shit, so we ended up in the middle.

If you're improvising it's a much clearer, closer representation of ecstasy than when you're performing written music because all the subject matter is coming through you. You are not interpreting something. When the information is coming in and what you're playing is good, there's no way to describe it other than ecstasy.

I know that when you're an improviser, a true improviser, you have to be familiar with ecstasy, otherwise you don't connect with music. When you are a composer, you can wait for these moments, you know, whenever. They might not be here today. But when you're an improviser at eight o'clock tonight, for example, you have to be so familiar with that state that you can almost bring it on.<sup>5</sup>

Ich bin durch diese Aussagen und vor allem durch den Schreibprozess selbst zu der Überzeugung gelangt, dass ein Hauptanliegen Jarretts darin

---

<sup>5</sup> Zitiert aus: McCool, Jason C.: *A Deep Joy Inside It. The Musical Aesthetics of Keith Jarrett*. S. 86ff. PDF-Download von: <http://www.keithjarrett.org/> Zugriff: 19.07.2011

bestand und besteht, die Musik als Vehikel für das zu verwenden, was ich als Tranceprozesse bezeichne.

But from zero: Als ich 2006 Keith Jarrett zum ersten Mal live in Luzern gesehen und gehört habe, bestätigte sich der tiefe Eindruck, den seine Platteneinspielungen bereits bei mir hinterlassen hatten. Was mir neben der reinen Fingerfertigkeit, den technischen Möglichkeiten und der tiefen Musikalität besonders auffiel, war das Maß, in dem Jarrett das pianistische Dispositiv, das im Grunde gleichermaßen für den klassischen Konzertpianisten wie auch für den Klavierschüler in seiner ersten Unterrichtsstunde gilt, außer Kraft setzen konnte. Das Klavier bietet in seiner Bauweise, d.h. in Anschlagdynamik und dynamischer Range, in der Anordnung der Tasten und Töne, der Höhe und Breite des Korpus, des Resonanzkörpers und der tonalen Stimmung gleichermaßen eine Vielzahl musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten wie auch im Gegensatz dazu, kaum zu überwindende physikalische Grenzen. Je weiter der Abend und das Konzert voranschritt, desto spürbarer und offensichtlicher wurde, wie sich diese rein physikalische Grenze dessen, was unter 'normalen' geistigen, emotionalen und kognitiven Umständen möglich ist, zu verschieben begann bzw. wie diese Grenze transzendiert wurde.

Ich bin mir dessen bewusst, dass Transzendenz viel eher einem kulturell-gesellschaftlichen, sprachlichen und – wieder – einem geistigen und emotionalen Phänomen gleichkommt. Daher kann es kaum als messbare und normative Einheit gelten.

Phänomene wie Transzendenz und Trance sind von der Vorstellung einer Grenzdurchschreitung geprägt. Die Schwierigkeit besteht darin, diese Grenzen eindeutig zu ziehen. Es ist schließlich immer auch eine andere Sicht der Dinge möglich und vielleicht hat mein persönlicher Eindruck nur wenig oder gar nichts mit der Eigenwahrnehmung Keith Jarretts zu tun.

Es wäre zumindest denkbar, dass er den Saal mit dem Gedanken: 'Heute



ging ja fast gar nichts.', verlassen hatte. Und genau hierin liegt die Schwierigkeit der Grenzziehung und der Grenzüberwindung.

Ein weiteres Problem liegt im Zusammenfallen von verschiedenen Signifikaten in ein und demselben Signifikant, wenn man über musikalisch induzierte und evozierte Tranceprozesse spricht. Einzig das Konzert bleibt dem Beobachter und Zuhörer als äußeres Zeichen, was alleine streng genommen noch nicht ausreichend ist, um von Trance zu sprechen. Denn man kann anhand der physisch vorstatten gehenden Veränderung zwar auf eine innerliche Veränderung des Bewusstseins schließen, als Beweis kann dies jedoch noch nicht gelten. Oder anders, was symptomatisch zu erkennen gibt, dass es sich um einen Trancezustand, einen Tranceprozess handelt, fällt mit der Trancehaftigkeit an sich zusammen. Die Veränderung des Bewusstseinszustandes bzw. dessen neuronale Entsprechung bleibt in diesem Fall ungemessen. Daher existiert grundsätzlich auch immer der Verdacht auf das Play Acting – auf das 'So tun, als ob'. Die Fragen bleiben stets die gleichen: Wer transzendiert? Warum, wohin und wodurch? Welcher Zustand wird erreicht, was wurde durchbrochen und was verlassen? Wurde überhaupt ein Zustand verlassen oder haben wir es viel eher mit dem Zusammenwirken einzelner Faktoren zu tun, die zwar für sich genommen symptomatisch sein können, aber noch nicht grundsätzlich gegeben sein müssen, um von Trance sprechen zu können? Sie könnten auch unterschiedlich stark in Wechselwirkung treten oder teilweise ganz ausbleiben.

Für Jarrett sind sicherlich einige der folgenden Faktoren maßgeblich, um eine Verbindung zwischen dem Begriff Trance und seinen Soloimprovisationen herzustellen:

1. Jarretts akustische Sensibilität und Reizbarkeit
2. Seine Verwendung tonaler und rhythmischer Pattern und Repetitionen

3. Seine Beteuerung, er wisse noch nicht, was er spiele und sei völlig leer, wenn er die Bühne betrete
4. Die daraus resultierende Anspannung
5. Die vom Publikum eingeforderte, hundertprozentige Aufmerksamkeit
6. Sein Credo: "When I think of improvisation I think of going from zero to zero or to wherever it goes."<sup>2</sup>

Gerade letzteres weist bereits auf Trance als Prozess und die Bereitschaft hin, diesen Prozess zu durchlaufen. Aber welche der genannten Beispiele haben nun den Vorrang vor den anderen? Kommen einige überhaupt in Frage und wie hoch ist ihre Abhängigkeit untereinander? Wann sind alle Faktoren gegeben ohne, dass es zu einem Trancezustand kommt? Lassen sich überhaupt Faktoren finden, die bei einer derart hohen Anzahl unterschiedlicher Trancetechniken einen allgemeinen Stellenwert haben oder ist nicht doch jede dieser Techniken einzeln zu betrachten und zu bewerten? Und warum sollte man überhaupt die Begrifflichkeiten musikalischer Trancetechniken, die sicherlich vorrangig mit den kultischen Riten der Naturvölker Afrikas, Sibiriens oder Polynesiens in Verbindung gebracht werden, auf einen westlichen Künstler, der in der Mailänder Scala oder der Carnegie Hall auftritt, anwenden? Wenn es gewisse musikalische Übereinstimmungen zwischen Trancetechniken unterschiedlicher Kontinente gibt, muss es zumindest möglich sein, Tendenzen abzuleiten, die über den kulturellen Rahmen hinaus Allgemeingültigkeit besitzen. Dabei müssen wir immer auch beachten, dass es unterschiedlichste Formen von Trancen gibt und sie in dieser Hinsicht auch wiederum kulturell gebunden sind.

Mir geht es also im Folgenden weniger darum, zu klären, wie man die oben genannten Fragen konkret beantworten kann, sondern vielmehr darum, verschiedene, bekannte musikalische Trancetechniken am Beispiel von Jarretts Solokonzerten und deren Konzeption aufzuzeigen und zu

---

<sup>2</sup> vgl.: *Keith Jarrett. The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005

verdeutlichen. Wo liegen die Parallelen und wo sind Unterschiede zur Verwendung der Begrifflichkeit gegenüber der Ethnologie, Anthropologie und Religionswissenschaft zu erkennen? Wenn man nämlich den Begriff Trance in die Gegenwart eines Kulturraumes verortet, der wie der westliche in weiten Teilen diffuse Vorstellungen von diesem geistigen und emotionalen (Ausnahme-) Zustand hervorbringt; wenn dieser Zustand dem vorherrschenden rationalen und aufgeklärten Ideal eines beherrschten Welt- und Selbstbildes dabei scheinbar entgegensteht; wenn die kulturelle Distanz gegenüber dem Phänomen Trance entweder in ablehnende Skepsis, in die Faszination am Exotischen oder in pathologische Verständnisse mündet; wenn man dann den Begriff auf einen Künstler anwendet, dessen Publikum überwiegend in der bürgerlichen Mitte des westlichen Kulturraumes anzusiedeln ist; und vor allem: wenn man behauptet, bei Keith Jarrett handle es sich um einen Musiker, der durch seine Soloimprovisationen den Zustand durchläuft, der Trance ist, dann muss man die Fragen stellen, was kann 'Trance' alles meinen – was nicht? Warum ist es schwierig innerhalb des westlichen Kulturraumes die Annäherung zwischen Trance, d.h. einem eigentlich natürlichen Phänomen und einem Pianisten herzustellen? Wie ist Trance kulturell gebunden, wie sozial und psychologisch motiviert? Welche Erklärungsmodelle könnten das Phänomen Trance auf neuronaler Ebene stützen? Welche Rolle spielt das Kultische und das Heilige im Gegensatz zum Profanen? Welche Rolle spielt dabei das Ritual? Verfügt der westliche Kulturraum überhaupt über die für Tranceprozesse notwendigen rituellen Kanäle oder kommt es immer wieder zu verschiedenen Ritualisierungsprozessen von säkularen Gemeinschaftsformen, wie im Theater oder der musikalischen Aufführungspraxis?

Um es mit den Worten von Judith Becker zu sagen:

We have no reputable trance states, no awards for revelations from mediums, no summer camps for learning to trance, and no serious attention from the scientific

community. In the words of Ian Hacking, trance has become a curiosity, an aberration, a marvel. We have written off trance.<sup>6</sup>

Das bedeutet aber noch nicht, dass das Verlangen innerhalb der westlichen Welt nach mystischen, kultischen, geistigen und hochemotionalen Momenten gänzlich abhanden gekommen wäre.<sup>7</sup> Das Gleiche gilt für die Fähigkeit zum 'Trancing', d.h. zur mystischen Erfahrbarkeit der Welt. Denn diese liegt immer im Zusammenwirken von Klang, Bewegung, Kultur, Sprache, Ritus, zentralnervöser und vegetativer Erregbarkeit begründet. Diese Fähigkeit ist grundsätzlich immer vorhanden. Auch in der 'zivilisierten' Welt. Da das Phänomen Trance in verschiedenen Ausprägungen und mit genauso vielen Parallelen immer wieder in unterschiedlichen Kulturen zum Vorschein kommt, ist seine Existenz doch wahrscheinlich weit weniger mystisch und absonderlich, als das von einer westlich geprägten Perspektive aus bisweilen erscheinen mag.

## 2. Zur Methodik

Zunächst gilt es, den Begriff der Trance zu klären. In Kapitel 3 soll erarbeitet werden, inwieweit Trance ein kulturell, religiös und sprachlich gebundenes Phänomen darstellt. Dies äußert sich gerade auch im wissenschaftlichen Umgang mit den Termini Trance und Ekstase, die teilweise synonym, teilweise aber auch in antagonistischen Bezügen verwendet werden. Da verschiedene Autoren differierende Forschungsgegenstände zum Inhalt ihrer Arbeit gemacht haben und 'Trance' im allgemeinen Sprachgebrauch unterschiedlich verwendet wird, ergibt sich eine weit verzweigte Uneinheitlichkeit und Polysemie des Begriffs. 'Trance' taucht nicht nur in der Ethnologie, sondern auch in

---

<sup>6</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004. S.13

<sup>7</sup> Vgl.: d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999

theatralen, religiösen, psychologischen, neurologischen, rituellen, esoterischen Kontexten und dem 'alltäglichen' Sprachgebrauch auf. Sie steht manchmal mit Musik, manchmal mit Tanz, manchmal mit Performativität in Verbindung. Spricht man von musikalisch evozierter Trance oder weiter gefasst von einem Tranceprozess, muss es wie am Beispiel Jarretts zu einer Konkretisierung auf den Einzelfall und zu einer Abgrenzung gegenüber dem Bedeutungsfeld der Termini kommen. Das im Westen vorherrschende fehlende Vertrauen, Trance als natürliches Phänomen zu begreifen, hat historische Gründe. Diese sollen hier ebenso wie die daraus erwachsene Schwierigkeit, den Begriff vorbehaltlos auf Keith Jarrett anzuwenden, beleuchtet werden.

In Kapitel 4 werde ich auf die musikalischen Mittel und den konzertanten Kontext, in dem Jarretts Aufführungen stehen, eingehen. Historisch betrachtet, stehen die 60er und 70er Jahre für eine musikalische Öffnung des Jazz. Rock, Pop, Jazz und ethnomusikalische Stile durchdringen sich gegenseitig und gehen häufig einher mit einer religiösen und spirituellen Neuausrichtung und Selbstfindung vieler Jugendlicher. In diesem zeitgeschichtlichen Kontext sind sowohl Charakteristika für Jarretts Herangehensweise an Musik wie auch für die Rezeption seiner Konzerte und Aufnahmen zu finden. Am Ende des Kapitels werde ich einige neuronale Erklärungsmodelle für Trance- und Ekstaseprozesse vorstellen, die Anhaltspunkte für das künstlerische Streben Jarretts wie auch für die musikalische Rezeption liefern könnten. Es soll also in diesem Kapitel um produktionsästhetische Ansätze für Trance gehen. Gleichzeitig sollen über eine Diskursanalyse Hinweise für eine Wirkungsästhetik gefiltert werden, die auf 'trancehafte' (?) - zumindest aber spirituelle und religiöse Erfahrungen bei Jarretts Publikum schließen lassen.

Inhaltliche Teilbereiche einzelner Kapitel immer wieder notwendigerweise auch in anderen Abschnitten der Arbeit auftauchen. Der Weg, der hier durch die Kapitel beschritten werden soll, geht

gewissermaßen von außen, d.h. den Begrifflichkeiten über die Musik und die Konzertsituation nach innen, zu den Erklärungsmodellen für neuronale Entsprechungen von mystischen – veränderten Bewusstseinssebenen.

### 3. Die Verwendung des Begriffs Trance

#### 3.1 Begriffe sind geduldig – Wirklichkeit auch

Die Sprache als ganzes System ist das flexibelste den Menschen bekannte und zur Verfügung stehende Medium, um zu kommunizieren. Sie ermöglicht einerseits differenzierte, ausgeprägte Vorstellungen von faktischen, logischen, rationalen, emotionalen, irrationalen, poetischen, wahnhaften, illusorischen, lachhaften, glaub- und unglaubwürdigen oder traumhaften Zusammenhängen und Formen der Wirklichkeit. In diesem Sinne werden Wirklichkeiten, Bewusstseinszustände, mentale und emotionale Prozesse zum Beispiel durch sprachliche Bilder, d.h. Metaphern ausgedrückt, erschaffen, hervorgebracht und reproduzierbar gemacht. Die klangliche Ebene, die sich Sprache und Musik teilen, schafft eine Potenzialität bzw. einen Raum zur Projektion und Interpretation. Die Potenzialität liegt aber nicht nur einem sprachlichen oder klanglichen System zugrunde. Möchte man ein bestimmtes Phänomen wie z.B. das Verhalten eines Menschen in Trance beschreiben, trägt das Phänomen und das Verhalten selbst bereits eine Potenzialität in sich. Die Wirklichkeit eines Trancers hängt maßgeblich davon ab, wie wir von außen, innerhalb des sprachlichen Systems Information, Vorstellungen oder Bilder miteinander kombinieren und welche Schlüsse daraus gezogen werden. Dadurch entstehen (un)mögliche Welten und Wirklichkeiten. Andererseits ist Sprache nur ein System, das, egal wie wir unsere Worte wählen, lediglich teilweise einer gefühlten, gesehenen, gehörten oder durch irgendeinen Sinn erfahrenen Wirklichkeit gerecht werden kann. Es entsteht eine Art illusionierende Diskrepanz zwischen dem sprachlichen

Ausdruck und Zeichen für das Bezeichnete und der außer-sprachlichen Wirklichkeit, innerhalb derer die Sprache als System selbst nur einen kleinen Teilbereich einnimmt. In diesem Sinne verweist das System immer wieder auf Phänomene, die zwar durch das System benannt, unterschieden und hervorgebracht werden, die es selbst aber teilweise gar nicht fassen kann, weil ihre Zeichen auf etwas deuten, das außerhalb des Systems liegt. Epimenides, der Kreter, behauptete: Alle Kreter lügen. Was hat man davon zu halten? Wenn Epimenides die Wahrheit sagt, dann lügt er tatsächlich; wenn er aber lügt, dann stimmt seine Aussage doch. Oder nicht? Kurzum: man bleibt in einer seltsamen Schleife hängen.<sup>8</sup> Feststellungen wie diese tun der Vorstellung von 'richtigen' und 'falschen' Sätzen und Thesen brutale Gewalt an.<sup>9</sup>

Im Kern geht es um die Frage, ob der Ort der Wahrheit in den Dingen oder in den Aussagen über die Dinge zu suchen ist.<sup>10</sup>

Diese Frage völlig widerspruchsfrei zu beantworten, ist natürlich nicht ganz einfach – genau genommen ist es unmöglich. Begriffe sind geduldig. Sie können vieles meinen. Auch wenn die hier verhandelten Thesen weitgehend der Selbstbezüglichkeit des Epimenides – Paradoxons entbehren, wird ein Rest an sprachlich inhärenter Unvollständigkeit vorhanden bleiben müssen. Was bedeutet das für Trance, Keith Jarrett und den Versuch, der hier unternommen werden soll, eine Annäherung zwischen dem Musiker und dem Begriff herzustellen? Das bedeutet die Gleichung: 'Jarretts Solokonzerte = Tranceprozesse' ist letzten Endes nicht beweisbar. Zumindest nicht im eigentlichen Sinn des Wortes. Zunächst muss man nun aber, um über Trance sprechen zu können, einen gewissen Abstand zu der Vorstellung gewinnen, es handle sich hierbei um einen speziellen Zustand, der auf eine bestimmte Formel zu reduzieren und auf einem allgemein gültigen Weg herbeizuführen sei. Das ist leicht

---

<sup>8</sup> Vgl.: Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*. 12. Aufl. München: dtv, 2008

<sup>9</sup> Ebd.: S.19

<sup>10</sup> Beckmann, Jan P.: *Wilhelm von Ockham*. München: Beck, 1995, S.22

nachzuvollziehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Theaterwissenschaft, Ethnologie, Anthropologie, Religionswissenschaft und Musikethnologie den Trancebegriff gleichermaßen zur Beschreibung eines balinesischen Tanzrituals, für schamanistischen Reisen in den Wäldern Sibiriens und für die verschiedenen Formen des Voodookultes in Afrika verwenden.<sup>11</sup> Obwohl individuelle mystische Erfahrungswelten beinahe untrennbar mit Trance verbunden sind, muss es zunächst darum gehen, den Begriff selbst zu entmystifizieren. Denn genau wie 'Religiosität' immer eine große Vielfalt und Komplexität religiöser Phänomene, 'Musik' immer unterschiedlichste ethnische und historische Hintergründe und 'Aufführung' eine unüberschaubare Zahl an Inhalten und Aufführungsformen meint, so bezeichnet 'Trance' verschieden gewachsene, d.h. musikalisch, performativ, sprachlich, psychologisch, religiös oder spirituell gebundene Ausprägungen von veränderten Bewusstseinszuständen. Und genau in der konnotativen Vielheit, der Polysemie des Wortes liegt die Unschärfe und die Unvollständigkeit, aber auch der Reiz der hier verhandelten These. Wendet man den Begriff Trance auf einen amerikanischen Pianisten an, so ergeben sich für das bezeichnete Phänomen sowohl eine Reihe von Übereinstimmungen als auch eine Reihe von Unterschiedlichkeiten zu anderen performativen, musikalischen oder rituellen Handlungen, für die der Begriff Gebrauch findet. Unterschiedlichste signifikante Ausprägungen fallen also in ein und dem selben Signifikanten zusammen (der wiederum durch Synonyme ersetzt werden kann und dadurch weiter an Bedeutungsmöglichkeit dazu gewinnt).<sup>12</sup> Es muss also darum gehen, die inneren und äußeren Grenzen und Widersprüchlichkeiten des Begriffs mitzudenken, bezieht man ihn auf einen Einzelfall. Die äußeren Grenzen sind in diesem Fall: Nicht alles was als tranceartig oder ekstatisch bezeichnet wird, ist es auch immer tatsächlich. Für andere Phänomene könnten die Begriffe wiederum ihre Verwendung finden – tun es aber nicht. Die inneren Grenzen bezeichnen

---

<sup>11</sup> vgl.: Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985

<sup>12</sup> Vgl.: den Begriff der 'unendlichen Semiose' bei Peirce.



dagegen vielmehr das, was zwar generell als symptomatisch für Trance gilt, aber durch verschiedentliche Ausprägungen und Gewichtungen den Tranceprozess maßgeblich bedingt, verändert und mitbestimmt. Differierende kultische Rahmenbedingungen werden zu unterschiedlichen Tranceprozessen führen. Gleiches gilt für die musikalischen Strukturen, die verwendeten Instrumente, die psychologische Situation, die ausschlaggebend für das 'Trancing' sind, den Aufführungscharakter, die An- oder Abwesenheit von Zuschauern, das mythologische Weltbild als Grundlage für Tranceprozesse etc.

### 3.2 Trance und Ekstase

Einer der Begriffe, die häufig als Synonym für Trance eingesetzt werden, ist Ekstase. Auch wenn es immer wieder Bestrebungen gibt die beiden Begrifflichkeiten auf ihre verschiedenen Ausprägungen hin zu untersuchen und voneinander zu trennen.

Finally, ecstasy and trance differ in that while trance is always associated with a greater or lesser degree of sensory overstimulation – noises, music, smells, agitation – ecstasy, on the contrary, is most often tied to sensorial deprivation – silence, fasting, darkness. [...] Ecstasy and trance may therefore be characterized in relation to one another by two series of terms forming the following oppositions:

Ecstasy: immobility, silence, solitude, no crisis, sensory deprivation, recollection, hallucinations

Trance: movement, noise, in company, crisis, sensory overstimulation, amnesia, no hallucinations [...] Ecstasy and Trance must therefore be regarded as constituting the opposite poles of a continuum, which are linked by an uninterrupted series of possible intermediary states, so that it is sometimes difficult to determine which of the two is involved.<sup>13</sup>

Der Versuch, der hier von Gilbert Rouget unternommen wird Trance und Ekstase anhand einer Reihe von Charakteristika auseinander zu dividieren,

---

<sup>13</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S.10ff

mag im Sinne eindeutiger Definitionsversuche und aus der Summe seiner Forschungstätigkeit heraus gerechtfertigt erscheinen, ist aber für sich genommen dennoch problematisch. Das bedeutet jedoch nicht, dass die von Rouget angeführten Parameter belanglos für die Bestimmung und Beschreibung von Trance und Ekstase sind. Im Gegenteil. Allerdings sind einige der verwendeten Charakteristika in sich wiederum nicht abgeschlossen und eindeutig definierbar. Was zum Beispiel bezeichnet die von ihm genannte 'crisis' genau? Sind es äußere Anzeichen wie lautstarkes Schreien, Schaum vor dem Mund oder zu Boden fallen? Ein prominentes Beispiel dafür liefert der Dokumentarfilm *Les maitres fous*. In diesem Film zeigt der Regisseur Jean Rouch den Hauka Kult Westafrikas. Die Haukas, eine in den 50er Jahren weit verbreitete Sekte, begeben sich durch rituelle Zeremonien in tranceartige, ekstatische Zustände. Am Besten lässt sich dieser Vorgang mit 'Besessenheitskult' umschreiben, bei dem die Teilnehmer verschiedene Rollen und Figuren ihrer Unterdrücker, d.h. der englischen Kolonialmacht, übernehmen. Der Pein und dem persönlich empfundenen Trauma, das von der Unterdrückung und von der schlechten Lebenssituation ausgeht, wird durch den Rollentausch ein Ventil verschafft. Die mehrtägige Trance hat dabei offensichtlich eine kathartische Wirkung auf ihre Teilnehmer. Das Leid wird heraus-geschrien, heraus-getanzt und heraus-gezittert.<sup>14</sup> Die Frage, die sich jetzt stellt ist, ob das Zittern, das Schreien und der Aufführungscharakter die 'crisis' selbst oder nur deren Ausdruck sind. Könnte sie per Definition nicht auch eine innere Spannung sein, die beispielsweise genauso gut durch Meditation oder eine psychotherapeutische Behandlung überwunden werden könnte? Welche Rituale stellt eine Gesellschaft den Menschen zur Verfügung, um diese inneren Spannungen zu benennen, zu kanalisieren und zu durchlaufen? Hängt es dann davon ab, ob es sich um Trance oder Ekstase handelt? Um die Begriffe anhand einiger Parameter

---

<sup>14</sup> vgl.: *Les maitres fous*. Regie: Jean Rouch. France 1954

Die dokumentarischen Methoden Jean Rouchs gelten heute teilweise als umstritten, nicht zuletzt deswegen, weil er durch *voice overs* der Dokumentation einen sehr dichten, narrativen Charakter verleiht.

gegeneinander abzugrenzen, werden Trance und Ekstase zu häufig im allgemeinen Sprachgebrauch, aber auch in der Wissenschaft synonym verwendet und, ebenfalls sehr häufig, zu eng miteinander in Beziehung gesetzt.<sup>15</sup> Mircea Eliade spricht in *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* davon, dass „der Schamane [...] zugleich Medizinmann, Priester und Totenführer“ sei, „das heißt er übt die Heilkunst, regelt die öffentlichen Opfer an die Himmelsgötter und geleitet die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits. Voraussetzung dafür ist seine Fähigkeit, den Körper nach Willen zu verlassen und im Geiste weite Reisen zu unternehmen: zum Himmel, in die Meerestiefen oder in die Unterwelt, wobei die (vorgetäuschte oder echte) schamanistische Trance als zeitweises Verlassen des Körpers durch die Seele betrachtet wird. Der Schamane hat als der eigentliche Ekstasespezialist zu gelten.“<sup>16</sup> Aber man muss gar nicht den weiten Umweg über schamanistische Praktiken und die für sie vorhandenen wissenschaftlichen Erklärungsmodelle gehen, um zu sehen, wie eng Trance und Ekstase miteinander verbunden sind. Allein die im Deutschen gebräuchliche sexuelle Konnotation des Wortes Ekstase zeigt, wie durchlässig die Grenzen zwischen den von Rouget angeführten Gegensätzen tatsächlich sind.

In der Etymologie der deutschen Sprache wird Ekstase definiert als:

Das Fremdwort, das im Sinne »[religiöse] Verzückung; höchste Begeisterung« gebräuchlich ist, wurde im 16.Jh. aus gleichbed. kirchenlat. *ecstasis* (>griech. *ékstasis* »das Aus-Sich-Heraustreten, die Begeisterung, Verzückung«) entlehnt. Dazu gehört das Adjektiv *ekstatisch* »außer sich, verzückt, schwärmerisch« (18.Jh.; nach griech. *Ekstatikós*).[...] Das in Bezug auf Herkunft und Bedeutung dem deutschen >Ekstase< entsprechende engl. Substantiv *ecstasy* wird seit der 2. Hälfte des 20.Jh.s. auch als Bezeichnung für eine »synthetische Droge mit aufputschender Wirkung« verwendet.[...] <sup>17</sup>

<sup>15</sup> vgl.: Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. 9. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997

<sup>16</sup> Ebd.: Klappentext

<sup>17</sup> Aus: Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2006

Trance hingegen als:

»schlafähnlicher Bewusstseinszustand«: Das Fremdwort wurde im 20. Jh. aus gleichbed. engl. Trance entlehnt, das seinerseits aus afrz. Transe »das Hinübergehen (in den Todesschlaf); Angstzustand übernommen ist. Das zugrunde liegende Verb (a)frz. transir »hinübergehen; verschleiden« geht auf lat. transire »hinübergehen« zurück, eine Bildung aus lat. trans »hinüber« und lat. ire »gehen«.<sup>18</sup>

Tendenziell werden die Begriffe hier anders verstanden, als Rouget dies tut. In diesem Zusammenhang wird bereits deutlich, wie hoch der Grad der Polysemie bzw. wie durchlässig die Begrifflichkeiten konnotiert sind. Wenn er sagt, es handle sich bei Trance und Ekstase um gegensätzliche Pole eines zusammenhängenden Kontinuums, das verschiedene „intermediary states“<sup>19</sup> aufweist, deutet er dagegen den eigentlichen Charakter der Phänomene an. Möglicherweise geht die Bedeutungsvielfalt der Begriffe auch schlichtweg auf unterschiedliche Konnotationen zwischen der deutschen und der englischen Sprache zurück. Aber das alleine kann noch nicht zur Klärung des (Miss-)Verständnisses genügen. Denn es mag zwar verschiedene konnotative Einheiten zwischen dem Englischen und dem Deutschen geben, sie gehen aber keinesfalls so weit, dass die Begriffe völlig gegenteilig besetzt, quasi verdreht wären. Das englische 'trance' wird mit 'Trance' ins Deutsche übersetzt. Und auch innerhalb des Deutschen ergeben sich wechselseitige und sich überschneidende Bedeutungsfelder zwischen Trance und Ekstase. Die Wikipedia-Einträge der beiden Begriffe sind keinesfalls als Maßstäbe für verbindliche Definitionen heranzuziehen. Dennoch eröffnen sie einen Blick darauf, wie eng beide Phänomene im allgemeinen Sprachgebrauch und Verständnis zueinander in Beziehung gesetzt werden und voneinander abhängen.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S.11

<sup>20</sup> vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ekstase> und <http://de.wikipedia.org/wiki/Trance> Zugriff: 04.10.2010

Das wird auch deutlich, wenn man die vielfältigen Bedeutungsebenen und inhaltlichen Überschneidungen, die sich aus folgendem Eintrag ergeben, betrachtet:

Ekstase: [...] Verzückung, Entrückung; rauschhafter, tranceartiger Zustand, in dem der Mensch der Kontrolle seines normalen Bewusstseins entzogen ist. [...] <sup>21</sup>

Der letzte Teil des Satzes beinhaltet die eigentlich signifikante Bedeutung beider Begriffe. Im Grunde lässt sich nämlich festhalten, dass sowohl Trance als auch Ekstase, zunächst einmal 'nur' Bewusstseinszustände beschreiben, die das normale Spektrum oder den alltäglichen Modus der Kognition, der Wahrnehmung und der Emotionalität überhöhen, überschreiten bzw. transzendieren. Die Grenzen des eigenen Egos werden überschritten. Oder anders ausgedrückt: das Ego wird anders erfahren. Im negativen Sinn könnte das bedeuten, dass die Prozesse des Bewusstseins in seinen Extrembereichen nicht mehr als zugehörig zum eigenen 'Ich' empfunden werden und es zur Abspaltung, d.h. zur Dissoziation einer Persönlichkeit kommt. Im positiven Sinn kann es bedeuten, dass die Prozesse des Bewusstseins das Ego zwar transzendieren – es kommt aber nicht zu Angstzuständen, sondern es verändert sich zum Beispiel die Wahrnehmung von Zeit und Raum. Angstzustände und Krisen, die innerhalb der alltäglichen Wahrnehmung einer Person oder an anderer Stelle der eigenen Persönlichkeit empfunden werden, könnten dadurch gelöst werden. Beide Begriffe – Trance und Ekstase – bezeichnen entweder extreme Erregungs- oder extreme Ruhezustände. Die Auffassung vom normalen Bewusstseinszustand ist dabei bereits problematisch. Ebenso wie der Begriff Bewusstseinszustand selbst. Bewusstsein soll hier sowohl in seinen Extremen, wie auch in seinem normalen Spektrum als dynamischer Prozess – als individuell, (inter)subjektiv und deswegen immer auch als performativ und weniger als fest gefügter Zustand aufgefasst werden.

---

<sup>21</sup> Aus: Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 3.* 3. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1999

We are not passive organisms but constantly in creation. Culture, too, is a performance and an extension of our biology. [...] It is possible for us to know what is happening in the other person, as intersubjectivity, when we resonate with them. The activity of neurons is referred to as firing, and it is this mutual firing that we find in performance. And on the basis of this we can reflect on what is happening to the other person when we perform together. The significance of this understanding is that when we talk about consciousness we are essentially talking about intersubjectivity.<sup>22</sup>

Das normativ Deskriptive, das dem Verständnis vom normalen Bewusstsein gemeinhin anhaftet, mag für eine Gesellschaft nicht unerheblich sein, um in ihrem Inneren eine Vorstellung von Konstanz, Stabilität und Konformität für den einzelnen Menschen zu erzeugen. Es fasst dabei aber eine Zahl x an Bewusstseinsvorgängen zusammen, die in ihren Ausprägungen grundverschieden sind und ermöglicht gleichzeitig die Vorstellung von einem anormalen oder abnormalen Bewusstsein (was überwiegend negativ bzw. pathologisch besetzt ist). Wenn man sich nun zwangsläufig, um von veränderten Bewusstseinsvorgängen (z.B.: Trance) sprechen zu können, auf die Konnotationen vom 'normalen Bewusstsein' stützt, muss man sich vor Augen führen, dass dies auch immer mit veränderten Rahmenbedingungen für das Individuum und sein individuelles Bewusstsein zu tun hat. Der Rahmen, in dem es zum 'Trancing' kommt, ist (abgesehen von den westlichen Kulturräumen) sehr häufig kultisch bzw. rituell in einer Gesellschaft eingebettet. An dieser Stelle werden auch die Grenzen zwischen dem Profanen (dem rituell und kultisch nicht Gebundenen, d.h. auch den alltäglichen Bewusstseinsvorgängen) und dem Heiligen (dem rituell und kultisch Bedingten) deutlich. Diese Grenzen sind maßgeblich für den Tranceprozess selbst. Sie werden durch die Trance bestimmt. Das Kultische hebt sich durch sich selbst vom Profanen ab. Die Wege dafür sind vielfältig. Die individuellen oder sozialen Motivationen ebenfalls. Wie diese Zustände

---

<sup>22</sup> Aldridge, David: Music, Consciousness and Altered States. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006, S.11

herbeigeführt werden, d.h. ob drogeninduziert, durch auditiv-sensitive Überstimulation, im Rahmen eines religiös-rituellen Tanzes (einer Performance, Aufführung), oder durch asketische Entsagung ist für die Verwendung des Wortes Trance zunächst einmal nicht ausschlaggebend. Umgekehrt ist es dennoch so, dass der Weg, auf dem diese Bewusstseinsänderung vollzogen wird, für die Prozesse der Innenwelt des Trancers (der Trancerin) und/oder Ekstatikers (der Ekstatikerin) d.h. für das Erleben selbst verantwortlich und prägend sind. Es macht einen Unterschied, ob ein Tranceprozess an eine schauspielerische Rolle, an Musik, an Tanz, ein religiöses Weltbild, an Meditation, an alles gleichzeitig, an einige oder gar keine dieser Techniken geknüpft ist. Für jede dieser Techniken gelten der eigene Wille, eine persönliche Motivation und die gesellschaftliche Offenheit, einen dieser Wege gehen oder begleiten zu können als Grundvoraussetzung. Wobei es bei drogeninduzierter Bewusstseinsveränderung dieser Offenheit nicht bedarf, da die Drogen direkt in die neurologischen, d.h. zentralnervösen und vegetativen Strukturen des Körpers eingreifen und somit auch losgelöst von einem kultischen Kontext wirken. Die strikte Trennung beider Ausdrücke erscheint problematisch und ist auch durch den wissenschaftlichen Willen zur Zuordnung, Unterteilung und die verschiedenen Konnotationen im Deutschen und Englischen (bei Rouget) nur schwer zu motivieren.

A state of consciousness, trance consists, for the subject, in a particular experience composed of a series of events that can only be described by those who lived through them.<sup>23</sup>

Wie diese Innenwelt aussieht, welche Bilder, welche Gefühle, welche Zustände erreicht werden, könnte im Fall von Keith Jarrett nur Keith Jarrett selbst beschreiben. Von ihm selbst wissen wir darüber allerdings so gut wie nichts. Der sichtbare Teil einiger seiner Konzerte, d.h. alles Theatrale und Performative fällt in einer Weise mit dem auditiven Erlebnis

---

<sup>23</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S.3

zusammen, die es gerechtfertigt erscheinen lässt von einem Bewusstseinszustand zu sprechen, der nicht mit einem kognitiven und emotionalen 'Normalzustand' beschrieben werden kann. Was sind aber die Symptome, d.h. die äußeren körperlichen Anzeichen für Tranceprozesse und wie können sie miteinander in Bezug gesetzt werden?

### 3.3 Symptome für Trance

#### 3.3.1 Allgemeine Symptome

Whatever we mean by „trance“, it must be historically located and locally defined. The trance experience and its description and interpretation is a matter to be negotiated between the trancer and her society. What might be called „madness“ from one viewpoint is „sanctity“ from another. Every culture has a set of named trance events, each with a particular complex of recognizable symptoms, its own etiology, nosology, and interpretation.<sup>24</sup>

Das westliche Verständnis davon, wie Trance entsteht und von dem Prozess selbst, ist häufig geprägt von Unwissenheit und Unsicherheit. Die Dichotomie von Körper und Geist trägt möglicherweise zu der bereits erwähnten Skepsis genauso wie zu der Faszination an 'exotischen' emotionalen Vorgängen bei. Und im Grunde ist das nicht selten der Weg, auf dem die Beschreibung und Interpretation des Phänomens (innerhalb des westlichen Kulturraumes) zwischen Trancer und Gesellschaft vonstatten geht. Skepsis vs. Faszination. Dass es sich um emotionale Prozesse handelt, die im Mensch-Sein und im Leben verankert sind und aktivierbar gemacht werden können, dass diese Prozesse einen Mehrwert für eine Gesellschaft oder für das Individuum bedeuten können, wird dabei häufig gar nicht erst in Betracht gezogen. Auf der Basis der Dichotomie kommt es stattdessen immer wieder zu Missverständnissen und Verklärungen eines Vorgangs, der Körper und Geist weder trennt noch zu trennen imstande ist. Vielmehr das Gegenteil scheint der Fall zu

---

<sup>24</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.43



sein, wenn man unterschiedliche Tranceprozesse betrachtet. Es ist sowohl dem Körperlichen als auch dem Geistigen inhärent und verbindet, wie wir später sehen werden, beide Konzepte. Automatismen, Kontrolle und bewusst angewandte Technik spielen dabei eine mindestens genau so große Rolle, wie der Wille sich gehen zu lassen, loszulassen oder aus sich herauszutreten. Die geistige und die körperliche Komponente sind dabei nichts anderes als die bekannten zwei Seiten der gleichen Medaille. Sie stehen, auch wenn es manchmal so erscheinen mag, nicht im Widerspruch zueinander. Das gilt bereits für emotionale Vorgänge, deren Symptome gewissermaßen unstrittig sind und die jeder Einzelne schon sehr häufig erlebt hat. Wie Zorn oder Furcht zum Beispiel:

If we fancy some strong emotion and then try to abstract from our consciousness of it all the feelings of its bodily symptoms, we find we have nothing left behind, no „mind-stuff“ out of which the emotion can be constituted, and that a cold and neutral state of intellectual perception is all that remains. [...]

What kind of an emotion or fear would be felt if the feeling neither of quickened heart-beats nor of shallow feelings, neither of trembling lips nor of weakened limbs, neither of goose-flesh nor of visceral stirrings, were present, it is quite impossible for me to think. Can one fancy the state of rage and picture no ebullition in the chest, no flushing of the face, no dilation of the nostrils, no clenching of the teeth, no impulse to vigorous action, but in their stead limp muscles, calm breathing, and a placid face.<sup>25</sup>

Wenn Trance historisch eingebunden ist und lokal definiert werden muss, treten verschiedene Ausprägungen des Phänomens zutage. Und genau hierin liegt die Schwierigkeit, allgemein gültige symptomatische Anzeichen festzulegen und zu benennen. Es gibt keinen generellen Anspruch auf Definierbarkeit, keine äußeren Bedingungen, die immer gegeben sein müssen, um die Verwendung des Begriffs zu rechtfertigen. Vielmehr handelt es sich um eine bestimmte Menge oder Vielfalt an Symptomen, die mit veränderten Bewusstseinszuständen einhergehen können. In den von Rouget angeführten Charakteristika zur Unterscheidung von Trance

---

<sup>25</sup> Zitat von William James in: Ebd. S.47

und Ekstase sind wichtige Hinweise zur Bestimmung von Trance enthalten. Ebenso die explizit von ihm angeführten Symptome und Anzeichen im Verhalten können einen Aufschluss über veränderte Bewusstseinszustände geben.

'Symptoms' wären demnach:

trembling, shuddering, horripilation, swooning, falling to the ground, yawning, lethargy, convulsions, foaming at the mouth, protruding eyes, large extrusions of the tongue, paralysis of the limb, thermal disturbances (icy hands despite tropical heat; being hot despite extreme circumambient cold), insensitivity to pain, tics, noisy breathing, fixed stare.

'Behavioral Signs' dagegen.:

- Trancer is not in his usual state.
- His relationship to the world around him is disturbed
- He can fall prey to certain neurophysiological disturbances
- His abilities are increased
- This increased ability is manifested by actions or behavior observable by others<sup>26</sup>

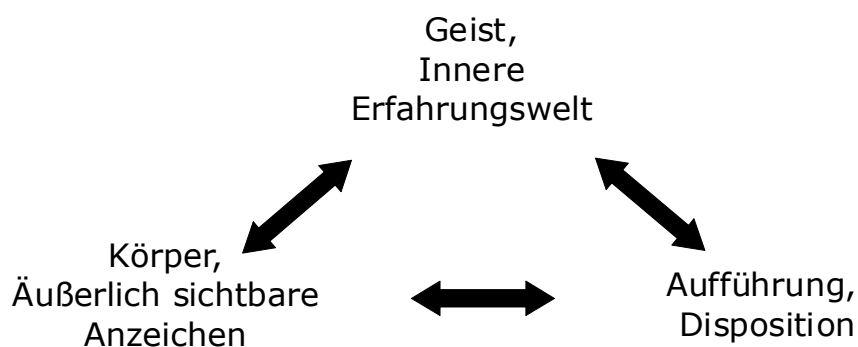
Eine bestimmte musikalische Ästhetik, d.h. ein bestimmter tonaler, rhythmischer, melodischer, harmonischer und formaler Grundgehalt kann den Hörer oder Trancer in die Stimmung versetzen, die eines der benannten Symptome initiiert (auch wenn diese anfänglich noch nicht in vollem Umfang ausgeprägt sind). Und auch hierin spiegelt sich die Zweiseitigkeit und gegenseitige Wechselwirkung von Körper und Geist, von innerer Erfahrungswelt und äußeren Anzeichen wider. Als Axiom bzw. als grundlegendes Prinzip sollte gelten, dass Außen und Innen eine Kohärenz innerhalb des Tranceprozesses aufweisen. Fehlt dieser Zusammenhang, d.h. kommt es trotz ausgeprägter, für den Zuseher erkennbarer Symptome nicht zu einer mentalen und emotionalen

---

<sup>26</sup> Ebd.: S.13 ff

Bewusstseinsveränderung im Trancer, so handelt es sich wahrscheinlich um das bereits erwähnte Play Acting – um eine bloße Show und das 'So tun als ob'. Es ergibt sich eine Bedingtheit und Abhängigkeit zwischen der körperlichen und der geistigen Welt des Trancers. Außen wirkt nach Innen und Innen wirkt nach Außen. Auf das Klavierspielen bezogen würde das bedeuten, dass die körperlichen Bewegungen den Sound hervorbringen, der auf das Bewusstsein und die Innenwelt zurückwirkt, die dann wiederum ihren Ausdruck in den Bewegungen am bzw. vor dem Klavier finden. Bewegung führt zu Sound – führt zu auditiver Stimulation – führt zu Bewusstseinsveränderung – führt wiederum zu Bewegung. Oder noch einmal anders, die Stimulation führt zu Ausdruck und dieser wird wiederum zur Stimulation. Ganz allgemein kann man sagen, dass der Körper bzw. die Symptome, die er zu erkennen gibt, selbst maßgeblich durch die rituelle Aufführungssituation bzw. deren Disposition bedingt wird. Ein weiterer Parameter also, der Anteil an den Wechselwirkungen innerhalb des Tranceprozesses hat.

Das Zu-Boden-Fallen ist bei Jarrett natürlicherweise nicht möglich. Und etliche Symptome, wie der Schaum vor dem Mund des Trancers deuten in die Richtung von Besessenheitsritualen und kommen für einen Pianisten ebenfalls nicht in Betracht. Was dagegen in Jarretts Fall schon eher in Frage käme, will man Rougets Charakteristika zur Bestimmung von Trance heranziehen, ist zum Beispiel die musikalisch, sensitiv-sensorischen (Über-) Stimulation, die Anwesenheit von Zuschauern und der Bewegungsspielraum, den das Piano zulässt. Bis hierhin bleibt die Triade:



und die gegenseitige kohärente Bedingtheit ihrer Elemente festzuhalten, um von Trance sprechen zu können. Inwieweit Jarrett körperliche Anzeichen für Tranceprozesse hervorbringt, soll in Kapitel 4.1 beschrieben werden.

### 3.3.2 Musikalische Indikatoren für Trance

There is nothing intrinsic to the music that can cause trancing.<sup>27</sup>

Grundsätzlich möchte ich das Verhältnis von Musik und Tranceprozessen auf diese Weise verstanden wissen. Zunächst einmal muss man begreifen, dass Musik und ihre Wirkung auf den Menschen kulturell gebunden sind. Gilbert Rouget drückt es auf diese Weise aus:

As a general rule, possession fit or trance is accompanied by music, and music is almost always redarded as being more or less responsible for its onset. In what does this music consists? A swift glance at the evidence shows that from one viewpoint of its formal characteristics it varies considerably, if not totally, from one country to another. Ultimately, we have to accept that there are as many different kinds of possession music as there are different possession cults. Yet all these different kinds of music are regarded as being responsible for inducing trance.<sup>28</sup>

Man sollte sogar noch weiter gehen und die Wirkung der Musik auf den Menschen nicht nur als kulturell sondern auch als individuell und subjektiv gebunden betrachten. Das bedeutet noch nicht, dass die verschiedenen musikalischen Parameter belanglos für die Bestimmung von Tranceprozessen sind. Eine besondere Rolle, auch in Bezug auf Jarrett (vgl. Kapitel 4.), kommt Taktart, Metrum, Rhythmus, Pattern, Tempo und Dauer zu. Zusammengefasst strukturieren diese musikalischen Parameter die Zeit, in der, ganz generell ausgedrückt, entweder getanzt, selbst gespielt oder auch einfach nur gehört wird. Durch diese strukturierte

---

<sup>27</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S. 25.

<sup>28</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S.73

Bewegung (von Klang und Körper) kann eine Art Taktung oder ein Kongruenzverhältnis zwischen körperlichen Funktionen (Herzfrequenz, Atmung, Puls etc.), subjektiver psychologischer Disposition und sozialer Erfahrbarkeit hervorgerufen werden. Im Idealfall kommt es dabei zu einer völligen Übereinstimmung zwischen der Handlung (Musik-machen, Bewegung, Tanz oder Hören) und dem nach außen und innen gerichteten Bewusstsein. In der Psychologie wird dieses Phänomen als 'Flow' bezeichnet.<sup>29</sup>

Eine weitere wichtige Rolle spielen Tonalität, Modalität und Harmonik in Bezug auf die Wirkungsweise von Musik im Generellen – und demnach auch in Bezug auf musikalisch induzierte Tranceprozesse im Speziellen. Das am leichtesten zu fassende harmonische, tonale bzw. modale Prinzip innerhalb westlicher Kulturen ist die Unterscheidung zwischen Dur (lat. durus=hart) und Moll (lat. mollus=weich). Bereits die Benennung dieser harmonischen Klangverbindungen spiegelt eine 'gefühlte' oder 'er-fühlbare Wirklichkeit' wider. Gleiches gilt für andere modale Systeme in der Musik. Bereits die musiktheoretische Herausbildung dieser Systeme deutet auf die unterschiedlichen Charakteristika und Wirkungsweisen von Musik hin. Der Musiktheoretiker Frank Sikora hat durch die Befragung seiner Studenten Attribute für die in der westlichen Kultur häufig gebräuchlichen Kirchentonleitern herausgearbeitet.

Die verschiedenen Modi wurden wie folgt bezeichnet:

Lydisch:	emporstrebend, schwebend
Ionisch:	stabil, erdig
Mixolydisch:	suchend, drängend
Dorisch:	nachdenklich, unsicher
Äolisch:	melancholisch, traurig, romantisch
Phrygisch:	dunkel, geheimnisvoll

---

<sup>29</sup> Vgl.: Csikszentmihalyi, Mihaly : *Flow. Das Geheimnis des Glücks*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007

Lokrisch:           hässlich, gepresst, vulgär<sup>30</sup>

Jede Kultur hat ihre eigene Tonalität, Harmonik und Rhythmik. Darüber hinaus existieren verschiedenste Möglichkeiten diese Systeme miteinander in Beziehung zu setzen. Die Instrumentierung spielt hier zum Beispiel ebenfalls eine entscheidende Rolle. Die Frage ist also weniger, welcher Bestandteil der Musik ganz allgemein und generell Tranceprozesse einleitet, sondern wie erklingt sie im spezifischen Fall, wenn sie Bestandteil eines Tranceprozesses ist? In welcher Wechselwirkung steht sie mit den beteiligten Akteuren und in welchem Rahmen findet sie statt. Kennzeichnend für musikalisch induzierte Tranceprozesse ist die völlige Vertiefung in die Musik. Und wie bereits erwähnt, spielt die Musik dahingehend eine signifikante Rolle, dass sie diese Vertiefung auf körperlicher, psychologischer, geistiger, emotionaler und sozialer Ebene bewirken kann.

### 3.4 Theatralität und Ritualität

Die soziale Ebene ist in Bezug auf Jarretts Solokonzerte ein Hauptproblem bei der Anwendung des Begriffs der Trance. Ausführlicher soll dies im Kapitel 3.5 beschrieben werden. Kennzeichnend für viele Tranceprozesse (mit und ohne Musik) ist das Ritual. (Religiöse und spirituelle) Rituale können ganz allgemein als Technik für die Induktion von Tranceprozessen verstanden werden. Wichtig ist dabei die Absorption von körperlicher, geistiger, emotionaler, psychologischer Ebene und der Stellenwert, den eine Gemeinschaft diesem Ritual in einem religiösen, spirituellen oder transzendierenden, d.h. grenzüberschreitenden Sinne zubilligt. Jarretts Konzerte finden aber, wie bereits erwähnt, in den großen Konzerthäusern der westlich geprägten Kulturen statt. Das Publikum in der Mailänder Scala oder der Carnegie Hall ist nicht mit einer schamanistischen Gesellschaft oder einer anderen religiösen Communitas vergleichbar. Ihre

---

<sup>30</sup> Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz: Schott, 2003, S.51

Zusammenkunft ist viel eher zufällig und nicht verbindlich. In diesem Sinne ist auch das was in Jarretts Solokonzerten vermittelt wird, allenfalls als Angebot in dieser Gesellschaft zu betrachten. Was jede(r) Einzelne damit verbindet, bleibt Privatsache. Das Ritual ist nicht mit einem Konzert, einem Schauspiel oder einer Performance gleichzusetzen. Dennoch existieren Schnittmengen zwischen diesen Phänomenen.

#### 3.4.1 Gertrud Eysoldts Darstellung der *Elektra*



Um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen, möchte ich mich an dieser Stelle auf Erika Fischer-Lichte beziehen. In *Ritualität und Grenze*<sup>31</sup> beleuchtet sie die Aufführung der *Elektra* von Hugo von Hoffmannsthal am Kleinen Theater (Berlin, 1903) in einer Inszenierung von Max Reinhardt. Gertrud Eysoldts Spiel der Elektra löste eine Reihe verstörter Reaktionen bei Kritikern und Besuchern der Uraufführung aus. Immer wieder wurde der maßlose Körpereinsatz der Eysoldt und dessen ungeheure Intensität hervorgehoben. Die Intensität, die von der extremen Körperlichkeit ausging, brachte die Grenze zwischen Bühne und Publikum, zwischen Schauspielerinnen und Zuschauern ins Wanken.<sup>32</sup>

Daß die Eysoldt hier ihren Körper auf eine Weise einsetzte, wie man es bisher auf der Bühne nicht gesehen hatte, und so eine neue Art der Schauspielkunst kreierte, läßt sich allen Kritiken entnehmen, ganz gleich, ob sie dies positiv oder negativ bewerten. Hervorgehoben werden vor allem die Maßlosigkeit ihres Körpereinsatzes und seine ungeheure Intensität. Mit diesen Eigenheiten stößt sie, wie ein Kritiker anmerkt, gegen die für die Aufführung vor allem griechischer Tragödien geltenden Normen von „Kraft“, „Würde“ und „sonorem Ton“. An ihre Stelle traten „Nervosität“, „zügellose Leidenschaft“ und „heiseres Brüllen“. Für diejenigen, die sich davon abgestoßen

<sup>31</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ritualität und Grenze*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*. Tübingen: Francke, 2003

<sup>32</sup> Vgl. Ebd.: S.12

fühlten, wurde damit die Grenze vom „Gesunden“ zum „Krankhaften“, zum „Pathologischen“ überschritten. Das „Geschrei und Gezappel, Überschaubung des Fürchterlichen, Verzerrung und Verwilderung in jeder Linie“, die „Leidenschaft bis zur Sinnlosigkeit“ waren für viele Kritiker „nur noch pathologisch zu erklären“. Entsprechend lehnten sie Gertrud Eysoldts Bewegungen ohne „Maß“ und „Zurückhaltung“, ihre Grenzüberschreitung hin zum „Pathologischen“, in dem sie eine Auflösung der Grenze des Ichs erblickten, als „unerträglich“ ab.<sup>33</sup>

Offensichtlich wurde hier eine in der Theaterpraxis gängige Grenze überschritten. Fischer-Lichte beschreibt es so, dass die Zuschauer nicht mehr in der Lage gewesen seien, zwischen dem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib zu unterscheiden.

Der semiotische Körper bringt den Ausdruck des Leidens hervor, ohne daß der phänomenale Leib tatsächlich leiden würde. [...] Die Bewegungen, die sie ausführte, drückten nicht lediglich aus, daß ihre Rollenfigur unter einer unaussprechlichen Gewalt leidet. Indem sie sie ausführte, vollzog sie vielmehr einen Akt der Gewalt gegen ihren eigenen Körper. [...] Auch wenn man nicht so weit gehen will zu behaupten, daß damit die Grenze zwischen dem semiotischen und dem phänomenalen Körper – zumindest teilweise – zusammengebrochen sei, läßt sich doch festhalten, daß Eysoldts Körperverwendung oszillierend zwischen dem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib hin- und herglitt, so daß sich der eine nicht vom anderen abgrenzen und unterscheiden ließ.<sup>34</sup> [...] In der Tat wird aus [den] Kritiken deutlich, daß und warum die Aufführung keine Illusion im Sinne Lessings oder Engels herzustellen vermochte. Sie wirkte unmittelbar auf den Körper der Zuschauer, auf ihre Sinne und Nerven ein.<sup>35</sup>

Diese Unterscheidung ist signifikant für Rituale, bei denen es zu Tranceprozessen kommt. Ist der phänomenale Leib innerhalb eines Trancerituals nicht involviert, sondern kommt es lediglich zu einer dargestellten Veränderung durch den Trancer, haben wir es mit dem bereits erwähnten Play-Acting zu tun, also streng genommen, nicht mit Trance. Oder anders, Trance kann nicht ohne die Involviertheit dessen

---

<sup>33</sup> Ebd.: S.12

<sup>34</sup> Ebd.: S.14

<sup>35</sup> Ebd.: S.15



stattfinden, was Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang als phänomenalen Leib bezeichnet. Auch in Ritualen, in denen Tranceprozesse stattfinden, spielt die Grenze zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft sowie die Aufführung selbst eine entscheidende Rolle. Hier soll und muss es aber zu einer unmittelbaren Einwirkung auf Sinne und Nerven einiger Beteiligter kommen. Die Illusion steht nicht im Vordergrund. Eysoldts ahmt nicht mehr nach, das „Als ob“ ist für die Zuschauer nicht mehr klar zu erkennen. Stattdessen konstituiert sie durch ihren Körper, durch ihre Stimme und durch ihre Bewegungen eine neue Wirklichkeit, die auch im zeitgeschichtlichen Kontext (z.B. mit Nietzsche und Freud) ein bis dahin unbekanntes Bild bzw. neues Verständnis der Antike hervorbrachte. Und in dem Maße, in dem es zum Oszillieren zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib kommt, beginnen die Vorstellungen von Ritualität und Theatralität zu oszillieren. Die beiden Begriffe sind nicht das Gleiche und doch bedingen sie sich gegenseitig und ergänzen einander. An dieser Stelle kommt Artaud und seine Forderung nach der Ritualisierung des Theaters, nach dem Theater als „magisches Ritual“ in den Sinn.<sup>36</sup>

Das wahre Theater ist mir immer wie die Übung einer gefährlichen und schrecklichen Handlung erschienen, wo übrigens die Idee des Theaters und des Schauspielers ebenso verschwindet wie die jeder Wissenschaft, jeder Religion und jeder Kunst. Die Handlung, von der ich spreche, zielt ab auf die wahre organische und psychische Transformierung des menschlichen Körpers. Warum? Weil das Theater nicht dieser szenische Aufmarsch ist, wo man virtuell und symbolisch einen Mythos entwickelt, sondern dieser Schmelztiegel aus Feuer und wirklichem Fleisch, wo sich anatomisch, durch das Stampfen von Knochen, Gliedern und Silben, die Körper erneuern, und sich physisch und unverfälscht die mythische Handlung, einen Körper zu erschaffen, darstellt.<sup>37</sup>

Artauds Theateransatz war sicher auch ein therapeutischer. Es ging ihm

---

<sup>36</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ritualität und Grenze. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*. Tübingen: Francke, 2003, S.23

<sup>37</sup> Artaud, Antonin: Das Theater und die Wissenschaft. In: *Schuss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*. München: Matthes & Seitz, 2002, S.71

nicht um die Aufdeckung und Reflektion sozialer Probleme.

Das Theater sollte als Mittel eingesetzt werden, um das, woran die Gesellschaft krankt, zu heilen.

I propose to bring back into theater this elementary magical idea, taken up by modern psychoanalysis, which consists in effecting a patient's cure by making him assume the apparent and exterior attitudes of the desired condition. [...] The true purpose of the theater is to create Myths, to express life in its immense, universal aspect [...].<sup>38</sup>

Artauds Forderung nach der Verwendung „wirklichen Fleisches“ findet sich u.a. in den 1970er Jahren innerhalb der Performance-Künste wieder. In der *Begründung für eine Ästhetik des Performativen*<sup>39</sup> schildert und analysiert Fischer-Lichte die Performance *Lips of Thomas* der jugoslawischen Künstlerin Marina Abramović. Die Künstlerin fügte sich bzw. ihrem Körper dabei auf verschiedenste Weise Schmerzen zu. Zunächst leerte sie ein Glas Honig und eine Flasche Wein. Dann zerbrach sie mit ihrer Hand ein Glas, sodass sie zu bluten anfang. Danach ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Sie geißelte ihren Rücken mit einer Peitsche, legte sich auf einen Eisblock und harrete dort solange aus, bis einige Zuschauer die Tortur nicht länger mit Ansehen konnten und die Performance beendeten, indem sie Abramović von dem Eisblock herunterhoben. Abramović stellte in dieser Performance keine Figur dar, die sich Schmerzen zufügte. Sie erschuf auch kein Werk, das, wie Fischer-Lichte meint, „von ihr ablösbar, fixier- und tradierbar gewesen wäre.“<sup>40</sup> Sie stellte das Publikum genau auf diese Weise vor das Problem, zwischen einer theatralen Darstellung und einer Handlung, die bezogen auf ihre Körperlichkeit, ebenso gut in einem rituellen Kontext durchgeführt werden könnte, zu unterscheiden.

---

<sup>38</sup> Zitat Artaud aus: Plunka, Gene A.: *The Suffering Shaman of the Modern Theater*. In: *Antonin Artaud and the Modern Theater*. Plunka, Gene A. (Hrsg.). London/Toronto: Associated University Presses, 1994, S.20

<sup>39</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 9ff.

<sup>40</sup> Ebd. S.10

Dass manche der Zuschauerreaktionen die Darstellung Eysoldts ins Licht des Pathologischen rücken, hat meiner Ansicht nach mit einem Sachverhalt zu tun, der ausführlicher in Kapitel 3.4 beschrieben wird. Darin geht es um die fehlenden rituellen Kanäle in den westlichen Gesellschaften, um Tranceprozesse auszulösen und zu durchleben. Dabei geht es auch um das Ideal des selbstbeherrschten Individuums, das Bewusstseinsprozessen in Extrembereichen gewissermaßen entgegensteht und diese Prozesse im Zusammenhang mit den fehlenden rituellen Kanälen quasi aus sich heraus ins Pathologische abdrängt. Dieses vorherrschende Idealbild vom selbstbeherrschten Individuum wird auf der theatralen Ebene durch einen Verweis Fischer-Lichtes auf Johan Jacob Engels *Mimik* (1784/85) belegt bzw. verdeutlicht. Darin verwehrt Engel „ausdrücklich den Schauspielern – und vor allem den Schauspielerinnen – ein Spiel, das die Aufmerksamkeit auf ihren Körper lenkt, indem es diesem Gewalt antut [...]“. Der gute Schauspieler müsse entsprechende Techniken und Verfahren entwickeln, mit denen er die Illusion zu schaffen vermag, daß seine Rollenfigur körperliche Gewalt – verursacht durch äußere oder innere Einwirkung – erleide, ohne seinem eigenen Körper Gewalt anzutun.<sup>41</sup>

Warum jetzt aber der Exkurs, wenn es in dieser Arbeit doch um Jarrett gehen soll? Theatralität und Ritualität sind zwar nicht das Gleiche, lassen sich aber, trotz ihrer unterschiedlichen geschichtlichen Entwicklung auch nicht gänzlich voneinander trennen. Die Ritualforscher Köpping und Rao fassen diesen Sachverhalt so auf:

Bereits auf der formalen Ebene teilen Ritual und Theater eine große Zahl von Komponenten, die die Behauptung einer mehr als nur analogen Ähnlichkeit dieser zwei Handlungsdomänen des Performativen nahelegen scheinen. Die meisten Versuche, spezifische formale Kriterien als Eigenschaften unterschiedlicher performativer Rahmensetzungen aufzulisten, sind sowohl durch ethnographische

---

<sup>41</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ritualität und Grenze. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*. Tübingen: Francke, 2003, S.14

Beobachtungen als auch durch Schauspieler-Erlebnisberichte aufgelöst worden. Beide Genres kennen Inszenierung, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen möchte), Improvisation, Proben, Einstudierung, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rolle verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, neue Wirklichkeiten aufzuzeigen.<sup>42</sup>

Es gibt auch im Diskurs über Jarrett bzw. in den Beschreibungen seiner Konzertbesucher immer wieder Anzeichen dafür, dass auch dort gängige Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum überwunden werden. Speziell aus den 1970er Jahren existieren Berichte, die seine Solokonzerte immer wieder ins Licht des Rituellen rücken. Da ist die Rede von „Erlösungsritualen“ und „Epiphanien“ (Vgl. Kapitel 4.2). Die außerordentlich körperliche Spielweise deutet darauf hin, dass es ihm in seiner Musik nicht nur darum geht, den richtigen Ausdruck zu finden, sondern einen Bewusstseinsprozess einzuleiten und auf der Bühne zu durchleben, was einer Trance entspricht. Die 1960er und 1970er Jahre stehen in vielerlei Hinsicht dem entgegen, was als Erbe der Aufklärung und dem damit verbundenen Ideal des selbstbeherrschten Individuums bezeichnet werden kann. Im Bereich des Theaters spiegelt sich das u.a. durch Jerzy Grotowski und Richard Schechner wider, die mit ihrer Arbeit und ihrem theatralen Ansatz in der Tradition Artauds stehen.<sup>43</sup> Ähnlich wie Jarrett sind sie damit zeitgeschichtlicher Ausdruck einer (Jugend-) Bewegung, der es sowohl im gesellschaftspolitischen wie auch im spirituellen, religiösen und rituellen Bereich um eine Selbstfindung, Neuausrichtung und 'Bewusstseinsweiterung' ging. (Vgl.: Kapitel 4.2 und 4.3)

---

<sup>42</sup> Rao, Ursula; Köpping, Klaus-Peter: Die performative Wende: Leben-Ritual-Theater. In: Rao/Köpping (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster/Hamburg/London: Lit, 2008

<sup>43</sup> Vgl.: Baker-White, Robert: Artaud's Legacy in the Collectivist Avant-Garde: Community and Representation in Works by Grotowski, Chaikin, and Schechner. In: Plunka, Gene A. (Hrsg.): *Antonin Artaud and the Modern Theater*. London/Toronto: Associated University Presses, 1994, S.199-220

### 3.4.2 Arnold van Gennep: *Les rites de passage*

Wichtig für das Verständnis von Tranceprozessen ist das Ritual. Und wichtig für das Verständnis von Ritualen, ist das Verhältnis zwischen dem Individuum und einer Gemeinschaft, einer Gesellschaft oder einer religiösen Communitas. Rituell eingebundene Tranceprozesse bringen auch immer eine veränderte Rolle des Trancers in Bezug auf diese Gemeinschaft, Gesellschaft oder Communitas mit sich. Es kommt zu einer Transformation des jeweiligen Individuums oder der Gemeinschaft. Für den belgischen Ethnologen Arnold van Gennep sind Rituale immer auch strukturiert durch verschiedene Formen des Übergangs, d.h. der Transformation. Den Verlauf solcher Übergangsrituale gliedert er in drei wesentliche Teilbereiche ein.

1. Die Trennungsphase, in der der/die Transformierende(n) aus dem Alltagsleben herausgelöst wird/werden.
2. Die Schwellen- oder Transformationsphase, in der der/die Transformierende(n) einen Zustand des „dazwischen“ durchleben. In dieser Phase kann es zu Erfahrungen kommen, die ohne den rituellen Kanal, so nicht möglich wären, z.B.: Trance, Ekstase, Wahn, Autoaggression, religiöse Verzückung, äußerste Ruhezustände und Flowerlebnisse.
3. Die Inkorporationsphase, in der die Transformierte(n) wieder in die Gesellschaft aufgenommen werden und einen neuen Status innerhalb der Gesellschaft haben.<sup>44</sup>

Auch wenn das Konzert, das Jarrett spielt oder die Elektra der Eysoldt nicht mit einem religiösen Stammes-Ritual gleichzusetzen ist, fällt es nicht sonderlich schwer dieses Modell auf eines der beiden Ereignisse zu

---

<sup>44</sup> Vgl.: Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt a.M.: Campus, 1999

übertragen. So wie die Eysoldt zu einer 'Ritualisierung' der Aufführung durch ihr extrem körperliches Spiel beiträgt, so trägt auch die Körperlichkeit in Jarretts Klavierspiel einen Teil zur Ritualisierung seiner Konzerte bei. Für die hier verhandelte These, in Jarretts Fall handle es sich um einen Pianisten der Tranceprozesse durchläuft, ist der rituelle bzw. ritualisierte Charakter seiner Aufführung von entscheidender Bedeutung. Problematisch ist der Begriff des Alltags in der Trennungsphase. Es ist kaum anzunehmen, dass das, was für den Großteil der Menschen in der westlichen Welt als Alltag gelten mag, auf Jarrett zutreffend ist. Er löst sich vor einem Konzert nicht aus dem Alltag der Gesellschaft, lediglich aus seinem persönlichen Alltag. Seinen eigenen Aussagen zufolge weiß Jarrett nicht was er spielt, wenn er die Bühne betritt, d.h. er leert seinen Geist von der Vorstellung dessen, was er spielen könnte. Durch diese Leerung des Geistes wird das eingeleitet, was Jarrett immer wieder als Prozess bezeichnet. Der Prozess, der den Musiker mit der Musik verbindet und zu einer Selbstanalyse führt.

Try to imagine the first musician. He was not playing for an audience, or a market, or working on his next recording, or touring with his show, or working on his image. He was playing out of need, out of his need for the music. [...] It is the individual voice, present to itself, that needs to be heard. We need to hear the process of a musician working on himself.<sup>45</sup>

Die Schwellen- bzw. Transformationsphase ist das Konzert selbst. Die Grenze, die ihn von seinem Publikum trennt (die Bühne), kann durch die zunehmende Körperlichkeit im Verlauf eines Abends, durch die Länge seiner Improvisationen und durch den musikalischen Inhalt, der durch sein Spiel zum Vorschein kommt, überwunden werden. Als Beleg dafür können die Aussagen der Zuschauer über seine Musik gelten (vgl.: Kapitel 4.2). Es kommt ähnlich wie in Eysoldts Fall zu einem ent-grenzenden Ereignis. Die Transformation ist aber nur vorübergehend, d.h. es entsteht

---

<sup>45</sup> Zitat Jarrett aus: Werner, Kenny: *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1999, S.31

daraus keine irreversible Konsequenz für Jarrett selbst oder seine Zuschauer.

### 3.5 Mögliche Welten<sup>46</sup>: Ein durchschnittlicher Borderline Tunguse / das Problem: westliche Kulturen und Trance

Some fifty years ago, the son of a great Kakemba rain maker, first of his tribe to visit England, was taken to a football match which made a great impression on him. Back in his village, he told his father about it: „There was an enormous crowd. You would have thought it was a king's funeral or something. People were seated in tight rows, around a huge empty plot of grass. After a while, a troop of twenty men or more came running in. They scattered and stood there for a moment. One of them put a round ball down on the earth, right in the center of the green. Suddenly someone blew a whistle. A chap rushed forward and kicked the ball away with his foot. Immediately the rain started to pour down.“ His father replied: „These big white rain makers! Their medicine must be very strong.“<sup>47</sup>

Axiomically, trance will be considered in this book as a state of consciousness composed of two components, one psychophysiological, the other cultural.<sup>48</sup>

Das von Rouget verwendete Axiom muss auch hier gelten. Allerdings verknüpft der Begriff 'Kultur' die Komplexität des Phänomens ein wenig. Innerhalb des kulturellen Aspekts lassen sich weitere Parameter finden, die die Ausprägung und Akzeptanz eines Phänomens wie der Trance mit bedingen und festlegen, z.B. Aufführungsformen, Aufführungsdispositionen, musikalische Strukturen und Praktiken, Religiosität, Riten, säkularisierte Riten, Mystik, Besessenheit, Aufklärung, Holistik, die Frage nach dem Play Acting, die Rolle der Trancer innerhalb ihrer Gesellschaft, gemeinschaftliche Umgangsformen und Übereinkünfte, Emotionalität und Kognition, Ruhe und Bewegung etc. Diese Parameter

---

<sup>46</sup> Vgl.: den Begriff 'Mögliche Welten' bei Leibniz

<sup>47</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985. xi

<sup>48</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985. S.3

prägen und binden Trance in ihrer jeweiligen kulturellen Spezifik. Oder anders ausgedrückt, jeder Tranceprozess besitzt eine spezifische Gewichtung, Akzentuierung und Vernachlässigung einzelner Parameter. Was heißt das? Es bedeutet, dass es für den Tranceprozess einen wesentlichen Unterschied macht, ob man sich wie ein Derwisch bewegt oder 40 Tage in absoluter Stille unter einem Bodhi Baum sitzt. Ob man glaubt Gott zu werden oder ob man eine Einheit mit Gott erfährt. Im Sufismus wird durch Bewegung und Tanz eine spirituelle und mystische Einheit mit Allah hergestellt. Allah selbst inkarniert aber nicht in Menschen und behält daher eine Distanz zwischen sich und den Gläubigen. Ein balinesischer Trancer kann im Verlauf einer Trance die Gottheit selbst werden und zu seinem Umfeld sprechen. Wohingegen eine tibetischer Lama durch Meditation den Kreislauf des Lebens zeitweise überwinden und zu Buddha werden kann.<sup>49</sup> In all den genannten Fällen kann man nun aber von einem transzendenten bzw. veränderten Bewusstseinszustand, d.h. von Trance sprechen. Daraus erwächst die Notwendigkeit den konkreten Fall zu beobachten und sich dabei den Unterschieden zu und Übereinstimmungen mit den verschiedenen Bedeutungsinhalten des Wortes Trance zu stellen. Die Rolle, die dabei der Musik oder dem Klang zukommt, ist ebenso spezifisch wie der jeweilige religiöse und rituelle Hintergrund. Rousseau erklärt das Maß der spezifischen Erregbarkeit des Menschen durch die Musik, ihre Wirkung und ihre kulturelle Gebundenheit so:

As proof of the physical power of sounds, some adduce the healing of Tarantula stings. This example proves quite the opposite. Neither absolute sounds nor the same tunes are required to cure all those stung by this insect, for each needs airs of a melody known to him and phrases that he understands, The Italian must have Italian tunes, the Turk would need Turkish tunes. Each is only affected by accents familiar to him; ones nerves will respond only to the degree to which one's mind prepares them for it: he must understand the language spoken to him before what he is being told sets him in motion. Bernier's Cantatas are said to have healed a

---

<sup>49</sup> Vgl.: Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.42



French musicians fever; they would have caused it in a musician of any other nation.<sup>50</sup>

Weiter oben habe ich bereits ausgeführt, dass der Begriff 'Trance' aus den Disziplinen der Ethnologie, Anthropologie, der Theater- und Religionswissenschaft entlehnt ist und dass er in den westlichen Kulturraum übertragen wird, wenn man ihn auf einen Künstler wie Jarrett anwendet. Das ist natürlich nicht ganz richtig, denn der Begriff entstammt auch dem westlichen Kulturraum. In Geschichte und Gegenwart der westlichen Welt gibt es zahlreiche Beispiele für verschiedene Trancetechniken. Der meditative Fluss von Gregorianischen Gesängen zum Beispiel diente als Vehikel, um eine mystische Erfahrung Gottes zu ermöglichen. Im Bereich der Jugendkultur lassen sich ebenfalls Beispiele finden. Was anderes ist die Rave Kultur der 90er und 00er Jahre als ein Mittel zur Veränderung von Bewusstseinsvorgängen (dabei spielen gleichermaßen Ecstasy, Tanzen und eine Unterart der elektronischen Musik, die selbst als *Trance* bezeichnet wird, eine Rolle)? Und was sonst bezwecken die meditativen Gesänge der christlichen Communauté de Taizé, die jährlich zehntausende Jugendliche aus der ganzen Welt anzieht, um einen vorhandenen Durst nach Religiosität und Spiritualität zu stillen? Im Bereich der Esoterik ließen sich genauso Trancetechniken finden wie in der psychotherapeutischen Praxis, die zunehmend bewusst mit hypnotisch induzierter Trance arbeitet. Aber gerade auch bei hypnotisch induzierter Trance geht das Misstrauen bzw. der Diskurs über die Veränderung von Bewusstseinsvorgängen bis ins 18. Jahrhundert zurück, wie später beschrieben werden soll. Trotz der angeführten Beispiele innerhalb der westlichen Welt lässt sich immer wieder ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber veränderten Bewusstseinszuständen feststellen. Der Begriff 'Trance' hat im westlichen Kulturraum keine Lobby. Ganz im Gegensatz zum Ideal des selbstbeherrschten und vernunftbegabten Individuums.

---

<sup>50</sup> Zitat von Jean-Jacques Rousseau in: Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985. S.185

Tranceprozesse werden nicht als eine notwendige und konstitutive Erfahrung innerhalb der Gesellschaft aufgefasst und eingebettet. Sie werden auch nicht als Möglichkeit zur Selbstbeherrschung eingestuft. Tranceprozesse – und das spiegelt auch die Psychologie wider – können einerseits symptomatisch für psychische Störungen sein und andererseits als ein Mittel zum Selbstschutz und zur Heilung eines betroffenen Bewusstseins aufgefasst werden.<sup>51</sup> Die allgemeine Auffassung von einem kranken, irren oder wahnsinnigen Bewusstsein bzw. von einer irren Person hat dabei, bezogen auf das ambivalente Verhältnis von Tranceprozessen, ein Übergewicht. An dieser Stelle sei an das Ritual der Haukas erinnert, das gleichermaßen Ausdruck und Loslösung von seelischen Konfliktsituationen darstellt. Das Ritual ist in diesem Zusammenhang der Kanal, der eine gewisse 'bewusste' Kontrolle des seelischen Ungleichgewichtes ermöglicht.

John J. Pilch schreibt in seinem Aufsatz *Music and Trance*:

Altered states of consciousness exist in 80 per cent of the 488 societies. By region, altered states of consciousness exist in 80 per cent of Circum – Mediterranean societies (the low), and in 97 per cent of the 121 North American societies in the sample (the high). In the light of this evidence, anthropologists agree that altered states of consciousness are universal human phenomena, experienced in at least one of a wide variety of forms by all human beings. 'Societies which do not utilize these states clearly are historical exceptions which need to be explained, rather than the vast majority of societies that do use these states' (Bourguignon 1976, p.51).<sup>52</sup>

Dass der Westen diese *states* nicht für sich verwendet bzw. ambivalente Einstellungen widerspiegelt, hat mehrere Gründe. Einerseits trägt die bereits erwähnte Dichotomie vom menschlichen Leben in das Körper und Geist-Modell dazu bei.

---

<sup>51</sup> Madert, Karl Klaus: *Trauma und Spiritualität. Wie Heilung gelingt. Neuropsychotherapie und transpersonale Dimension*. München: Kösel, 2007

<sup>52</sup> Pilch, John J. *Music and Trance*. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006, S.43

[...] we should not be surprised at the ability of human beings to generate ritual, myth, and mystical states of consciousness. Thus, we will consider how the brain and the mind have evolved to function in a mystical way. [...] It is important to state here that it is difficult to define accurately what the mind is and what the brain is. [...] Here we would like to use the following definitions for the brain and the mind. The brain is the substantive underlying part of human thought, experience, and emotions. In other words, it is the bodily organ that allows us to think, feel, and receive input from an external world. The mind is generally considered to be the thoughts and feelings themselves. Thus, the mind is the product of the functioning of the brain.<sup>53</sup>

Es sollte also vielmehr darum gehen, den Dualismus nicht als Widerspruch aufzufassen, sondern das gleiche Phänomen auf zwei verschiedene Arten betrachten zu können. Das 'Ich' kann durch die Trennung von Körper und Geist (und durch die Vernachlässigung der körperlichen Seite) bis zu einem gewissen Grad zu einem objektivierbaren, objektivierenden und zu einem abstrahierten 'Meta-Ich' geformt werden. Körperliche Erfahrungen, Emotionen, Gedanken, Wahrnehmungen, kurz Bewusstseinsprozesse sind aber immer vor allem eines, nämlich (inter)subjektiv. Das 'Ich' formt sich kontinuierlich über die Grenzen nach außen zu seiner Umwelt. Über diese Grenzen nach außen definieren sich innerliche Vorgänge, die eigene Standpunkte und Widersprüchlichkeiten des 'Ichs' hervorbringen. Im 'Normalfall' erwächst daraus ein Bewusstsein, das sich in einem gewissen Rahmen, angepasst an seine Umwelt verhalten kann. Oder anders ausgedrückt: es kann als 'alltagstauglich' gelten, wenn genügend kongruente Grenzflächen zwischen innerer Erfahrungswelt und äußeren Impulsen und Reaktionen vorhanden sind. Entsteht ein Missverhältnis zwischen äußeren Reizen und inneren Affekten (z.B.: durch Traumata, frühkindliche Prägung, oder in Krisen), kann sich die betroffene Person ohne die Möglichkeit einer rituellen Handlung oder einer kreativen Umsetzung des Empfindens den Impulsen des Bewusstseins ausgeliefert sehen. Was ist aber mit der Fähigkeit einer Person, die Extreme des

---

<sup>53</sup> d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999, S.21

Bewusstseins wahrzunehmen, die an anderer Stelle die 'Alltagstauglichkeit' signifikant einschränkt? In diesem Zusammenhang verursacht der Säkularisierungsprozess möglicherweise einen bedeutenden Mangel im Bezug auf Tranceprozesse und ihre rituelle Einbindung. Das verbindliche religiöse Weltbild kommt der Gesellschaft als Grundlage für mystische und spirituelle Erfahrungen, d.h. für transzendente Erlebnisse abhanden. Ungeachtet der spezifischen Inhalte einer Religion und der verschiedenen rituellen Praktiken, die mit ihr einhergehen, bieten religiöse Vorstellungen, Metaphern, Bilder, Riten und Mystik Projektionsflächen für bestimmte Vorgänge der Seele und des Bewusstseins. Diese Vorgänge werden umgekehrt auch reproduzierbar gemacht und können dazu missbraucht werden, gesellschaftliche und machtpolitische Strukturen herauszubilden und zu verfestigen (z.B. im hinduistischen Kastensystem oder durch das christliche Bild des Fegefeuers). Gleichzeitig bildet sich quasi mit der Säkularisierung und dem rationalisierten Fortschritt der westlichen Kulturen eine Vielzahl von seelischen Krankheitsbildern heraus, die in anderen Kulturräumen unbekannt scheinen. Borderline, Burn-Out, Neurosen, Psychosen, Hysterie, Schizophrenie und ähnliche. Man sollte sicher nicht soweit gehen, diesen Sachverhalt alleine mit dem Fehlen eines spirituellen Systems zu erklären. Denn neben dem, was man als Rationalisierungsprozess der Moderne bezeichnen könnte, steigert sich in unseren pluralen, medialisierten und globalisierten Gesellschaftsformen auch das Potenzial für synkretische Prozesse. Man fühlt sich an Chesterton erinnert, der sagte, dass die Menschen, seit sie nicht mehr an Gott glaubten, nicht etwa an nichts, sondern an alles glauben.<sup>54</sup> Religion ist Privatsache. Dadurch wird die Tür für alle Arten von rituellen, religiösen, okkulten und esoterischen Synkretismen geöffnet, die in Teilbereichen auch immer wieder Tranceprozesse als Möglichkeit mit einbinden. Und auch an diesen Rändern kommt es in westlichen Kulturen zum Diskurs von

---

<sup>54</sup> Zitat von Gilbert Keith Chesterton in: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 6. Auflage, München: dtv, 2001, S.9

Das religiöse Ritual ist sicherlich konstitutiv für Tranceprozesse (wenn auch nicht in aller Ausschließlichkeit) und die Gesellschaft, in der diese Prozesse stattfinden. Der verbindliche religiöse bzw. rituelle Kontext fällt aber im Fall von Keith Jarrett weg. Davon zu sprechen, dass der Säkularisierungsprozess, von der Aufklärung ausgehend, die vormals christlich vermittelte, religiöse und ritualisierte Mystik gänzlich abgeschafft habe, wäre dennoch falsch. Vielmehr scheint der Durst nach spiritueller Ästhetik, Transzendenz, Kontemplation und Mystik zumindest teilweise innerhalb eines aufgeklärten und säkularen Bürgertums erhalten geblieben zu sein. Man könnte von einer Verschiebung einer religiös geprägten Haltung in den Bereich des Säkularen oder von einem 'Sakralisierungs- und Ritualisierungsprozess' säkularer Gemeinschaftsformen sprechen.

Die Rezeption klassischer Konzerte wird zum Beispiel durch fest gefügte Verhaltensmuster und Konformitäten bestimmt. Da gibt es den feierlichen Dress-Code, es darf zwischen sinfonischen Sätzen nicht geklatscht werden, Unterhaltungen sind verpönt und die Aufmerksamkeit sollte kontemplativ auf das Bühnengeschehen gerichtet sein etc. Es macht dabei aber keinen Unterschied, ob man Bachs *H-Moll Messe* oder Mozarts *Zauberflöte* in einem Konzertsaal sieht und hört. Obwohl es sich bei ersterem um den 'Soundtrack' für die katholische Liturgie und bei letzterem um ein weltliches Stück Musiktheater handelt, ist die Rezeptionshaltung bzw. die Erwartung an die Rezeptionshaltung sehr ähnlich. Diese Verhaltensmuster sind auf der einen Seite Distinktionsmerkmale gegenüber den sozialen Schichten, die nicht in klassische Konzerte gehen. Auf der anderen Seite erhält der säkulare (Konzert-) Raum dadurch eine Aura des Sakralen. Historisch betrachtet

---

<sup>55</sup> Vgl.: Schüttpelz, Erhard: Medientechniken der Trance. Eine spiritistische Konstellation im Jahr 1872 in: Hahn, Marcus; Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S.275 ff.

dürfte die heutige Rezeption der *Zauberflöte* nur noch sehr bedingt etwas mit der aus Mozarts Zeiten zu tun haben.

Ein wesentlicher Unterschied zu musikalisch induzierten Tranceprozessen innerhalb einer z.B.: schamanistischen Gesellschaft liegt, wie bereits erwähnt, im Fehlen des für den Rezipienten verbindlichen mythologischen und religiösen Weltbildes bzw. Weltverständnisses. Auf der anderen Seite weist das klassische Konzert zwar rituelle oder ritualisierte Charakterzüge auf, dem Musiker, d.h. dem potenziellen Trancer wird aber keine explizite Mittlerrolle für die Gesellschaft zugedacht. Einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen einem Schamanen und einem Künstler in der westlichen Welt. Beide mögen zwar durch (psychologische) Krisen ihre Talente und Begabungen entdeckt haben und sie auch bewusst während eines Rituals, eines Konzerts oder einer Performance durchlaufen. Der Schamane wird seine Reisen aber immer auf der Grundlage eines Glaubens an eine Geisterwelt, an eine Welt hinter den sichtbaren Dingen und für die Gemeinschaft antreten. Darüber, dass diese Welt existiert, muss es innerhalb seiner Gesellschaft einen Konsens geben. Ansonsten könnte er nicht den (bedeutenden) Mittlerstatus für diese Gesellschaft einnehmen. Die Fähigkeit zu extremen Bewusstseinsprozessen wird dadurch in einen gesellschaftlichen Kontext eingebunden und nutzbar gemacht. Trance meint auch immer die Frage danach, wie man Trance interpretiert. In einem spirituellen Kontext kann eine psychologische Krise z.B. als Fähigkeit (um)gedeutet werden mit Ahnen oder Dämonen in Kontakt zu treten (oder von ihnen besessen zu sein), in Zungen zu reden oder einen prophetischen Geist zu besitzen. Wohingegen ein rationaleres Weltbild Behandlungsmethoden hervorbringt, um psychologische Krisen einzuordnen und um das betroffene Bewusstsein, wieder an den rational geprägten Rahmen einer Gesellschaft anzupassen. Die Vorstellung davon, dass ein Mensch diese Extreme seiner inneren Welt durchlebt und deswegen innerhalb des rational geprägten kulturellen Rahmens nicht 'normal funktioniert', zieht eine entsprechende, gesellschaftliche

Stigmatisierung nach sich.

[Eine mögliche Welt: Eine Gesellschaft (nennen wir sie Tungu), die in sich abgeschlossen und von jeglichen äußeren Einflüssen autonom existiert, schafft an einem bestimmten Punkt ihrer Geschichte (nennen wir es 'Aufklärung'), ihre Vorstellungen (und damit eine ihrer Grundlagen zur sozialen Organisation und Strukturierung) von einer Welt hinter den sichtbaren Dingen, d.h. ihre Mystik, Mythologie u.ä. ab. Mit allen dazugehörigen Praktiken, Riten, Projektionsflächen und Klängen. Sie ersetzt diesen Raum, der dadurch entsteht, durch theoretische Modelle zur Erklärung der Wirklichkeit. Was die 'neue Rationalität' u.a. nicht abschaffen oder ersetzen kann, sind die zwischenmenschlichen, emotionalen, kognitiven und seelischen Prozesse, die sich in ihrem Inneren abspielen. Dazu gehören auch die Extrembereiche der inneren Erfahrungswelten. Wenn Trance und Ekstase diese Extrembereiche meinen, kann eine rationalisierte Auffassung der Wirklichkeit nur anders interpretieren und einordnen – Trance wird dabei aus einem 'mystischen Kontext' gelöst und taucht in einem 'psychologischen bzw. neurologischen Kontext' wieder auf – ein Paradigmenwechsel – zum bzw. im 'Leid-Wesen' des 'Borderline Tungusen'. Wäre da nicht die Sache mit der Kreativität und der Kunst ...]

Man könnte sagen, dass das mystische Erlebnis im Westen privatisiert und die Mystik weitgehend auf eine künstlerisch-ästhetische Substanz reduziert wird. Die einzige Rolle, die 'krisenbegabte Menschen' in der westlichen Welt einnehmen dürfen, ist die des Künstlers. Und auch hier nur implizit. Die Verbindung von 'psychischen Störungen' und gesteigertem kreativen Potenzial sind innerhalb westlicher Kulturen hinlänglich bekannt und beschrieben worden. Es gibt nach wie vor das Bild und die Vorstellung vom verkannten und 'genial leidenden' Künstler, der die Größe seiner Kunst nur durch die Größe und Authentizität seines Leides erlangen kann. Wir wollen unsere Musiker, Maler, Tänzer und

Schauspieler nach wie vor bis zu einem gewissen, romantisierten Grad leiden sehen, um uns selbst durch ästhetisierte Inhalte, Ausdrücke und Gefühle berühren zu lassen. Abseits davon mündet das Verständnis des Westens von psychologischen oder emotionalen Ausnahmezuständen (die keine Kunst hervorbringt oder Kunst, die nicht beachtet wird) schnell ins Pathologische, d.h. ins 'Behandlungswürdige'. Emotionale Ausnahmezustände des Bewusstseins können natürlich auch mit Angst zu tun haben; Krisen, überhöhte Sensibilität, affektive Erlebniswelten führen durch die fehlende rituelle Einbindung in eine eingeschränkte 'Alltagstauglichkeit' des Bewusstseins einerseits und nicht selten zu gesteigertem kreativen 'Output' (d.h. zu einem gesteigerten Leistungsvermögen) andererseits. Der (bürgerliche) Volksmund kennt den Zusammenhang von 'Genie und Wahnsinn'. Ludwig van Beethoven, Vincent van Gogh, Robert Schumann, John Nash oder Franz Kafka, um nur eine wenige Beispiele zu nennen. Das Genie schafft kraft seiner Kreativität 'mögliche Welten'<sup>56</sup>. Auf Wikipedia – und das soll ausdrücklich nicht als Definition, sondern lediglich als Ausdruck dessen herangezogen werden, wie die Begriffe in Teilen der Gesellschaft verstanden werden – ist unter dem Begriff 'Genie' bzw. unter 'Geniebegriff heute' Folgendes zu lesen:

Die Psychoanalytikerin Phyllis Greenacre hat beobachtet, dass „extrem hochbegabte Personen in der Kindheit häufig von besonders intensiven Gefühlen, Vorstellungen oder Erinnerungen überwältigt wurden. Diese Eindrücke waren so lebendig und stark, dass die Kinder von Staunen, Entsetzen, Ehrfurcht, sogar Ekstase ergriffen wurden, also eine Art spirituelle oder religiöse Erfahrung machten.“ (Jürgen vom Scheidt: *Das Drama der Hochbegabten*.<sup>57</sup>

Und unter 'Kreativität':

Besonders eingehend hat sich Goethe mit dem kreativen Prozess

---

<sup>56</sup> Vgl.: den Begriff 'mögliche Welten' bei Leibniz

<sup>57</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Genie> Zugriff: 07.03.2011



auseinandergesetzt. In seinen biografischen Schriften finden sich zahlreiche Hinweise, wie er aus seinen psychischen Krisen schöpferische Impulse gewann (siehe Holm-Hadulla: Leidenschaft - Goethes Weg zur Kreativität. 2009). Auch in vielen seiner Werke - vom "Werther" bis zum "Faust" - stellt er dar, wie Kreativität aus ständiger Selbstüberwindung und Selbsterneuerung erwächst. In seinem Gedicht "Selige Sehnsucht" resümiert er:

„Und solange du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde!  
Bist Du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.“<sup>58</sup>

Dass Kreativität mit der Welt des Wahns, also psychotischen und schizophrenen Krankheitsbildern zusammenhängt, ist auch von Seiten der Wissenschaft vielfach belegt worden. In *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* werden die Zusammenhänge zwischen psychopathologischen Befunden und dem damit verbundenen kreativen Ausdruckspotential analysiert.

Um kreativ sein zu können, muß der Mensch sein Alltagsbewusstsein verlassen um auf jene Bewußtseinsstufe zu gelangen, auf der Unbewußtes bewußt werden kann und es die kreativen Grundfunktionen ermöglichen, Bestehendes nach innerer Notendigkeit zu deformieren. [...] Ich möchte allerdings behaupten, daß die grundlegenden Voraussetzungen für kreatives menschliches Verhalten [...] mit denen der Traumwelt, der Welt anschaulichen Bilderlebens, der Welt des Imaginären, Utopischen – oder der schizophrenen Wahnwelt – im Prinzip identisch sind.<sup>59</sup>

Die extremen inneren Bewusstseinsprozesse und subjektive Erfahrungswelten eines Schizophrenen korrelieren oder kollidieren mit ihrer Außenwelt, d.h. mit dem kulturellen Rahmen, innerhalb dessen eine Person lebt. Es ist schwer zu sagen, ob kreatives Potenzial einfach nur die

<sup>58</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Kreativit%C3%A4t> Zugriff: 07.03.2011

<sup>59</sup> Bader, Alfred; Navratil, Leo: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst-Psychose-Kreativität*. Luzern/Frankfurt a.M.: C.J.Bucher, 1976, S.56

Kehrseite, d.h. der Ausdruck einer extremen inneren, affektiven Erlebniswelt ist, oder ob das Talent für eine Kunstform auch als Vehikel dient, genau in diese innere Welt des Bewusstseins vorzudringen und sie auszuloten. Stellt eine Gesellschaft der 'krisenbegabten' Person ritualisierte (oder kreative) Kanäle zur Verfügung und ordnet ihr, statt sie als krankhaft, wahnhaft oder irre aufzufassen, einen Nutzen zu, wird die Fähigkeit extreme Bewusstseinsprozesse zu durchlaufen 'domestiziert'. Gleichzeitig werden die Schnittstellen, die zu einer Kollision zwischen Innen und Außenwelt führen können, minimiert.

Individuelle und kollektive Ängste werden durch Rituale gelöst, deren Eigenschaften der Wiederholung, Regelmäßigkeit, Übertreibung, Verdichtung und Vereinfachung das Gehirn zur Direktausschüttung von Endorphinen in den Blutkreislauf stimulieren, wobei ein weiterer Nutzen des Rituals zum Tragen kommt, eine Erlösung vom Schmerz, ein Übermaß an Genuss.<sup>60</sup>

Die Psychologie kennt das 'dissoziative Ich', das 'neurotische, psychotische und schizophrene Ich' und die damit verbundenen Zustände der Trance. Ziel jeder Therapieform ist im Idealfall, eine Rückführung des betroffenen Bewusstseins hin zu einem integrierten und integrierenden Bewusstsein, das an den kulturellen Rahmen angepasst funktioniert. Die Inhalte der 'krankhaften' Erfahrungswelten werden – plakativ formuliert – behandelbar, aber nicht in einem weiter gefassten, gesellschaftlichen Kontext, verhandelbar gemacht.<sup>61</sup> Wie gesagt, das mythologische, spirituelle oder religiöse Weltbild fehlt, um extreme Bewusstseinsprozesse rituell einzubinden oder das entsprechende Weltbild bietet nicht die 'richtigen' Kanäle und Projektionsflächen um extreme Bewusstseinsprozesse einzubinden und zu lösen. Die christliche Lehre vermittelt das Motiv, innerlich empfundenes Leid zu überwinden. Dazu

---

<sup>60</sup> Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael; Schwinghammer, Susanne; Wagner, Monika (Hrsg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd.1, Frankfurt a.M.: IKO Verlag, 2000, S.229-278, hier: S.236

<sup>61</sup> Auch das gilt nur eingeschränkt. Kunsttherapie, Musik und Bewegungstherapie stellen sehr wohl Ansätze zur Kanalisierung von extremen Bewusstseinsprozessen dar.

werden zwei extreme Gegenpole verwendet. Auf der einen Seite Gott, das himmlische Reich, die Liebe, das Gute und auf der anderen Seite der Teufel, das Fegefeuer, der Hass und das Böse im Menschen. Schwarz-Weiß-Malerei als Ausdruck und Projektionsfläche für innere Bewusstseinsprozesse sind der Psychologie als Symptom ebenfalls bekannt, z.B.: bei Psychotikern oder Borderlinern. Die Zahl exorzistischer Praktiken und Riten geht zwar zurück, dennoch lassen sie sich in einigen christlichen Kirchen bis heute nachweisen. Es werden „zwei Grundformen des Exorzismus in der kirchlichen Überlieferung unterschieden: Der *deprekative* (im Namen Jesu um die Erfahrung der Erlösung vom Bösen bitten und beten) und der *imprekative* (die Beschwörung, der Befehl an den Teufel im Namen Jesu auszufahren.)<sup>62</sup> Für beide sprachliche Systeme – das psychologisch/wissenschaftliche und das mythologisch/spirituelle – gilt, dass innere Erfahrungswelten einerseits benannt und in einen Glaubens- oder einen theoretischen Kontext eingebettet werden. In diesem Sinne sind sprachliche Systeme Abbild eines kulturellen Settings. Gleichzeitig werden durch die sprachlichen Modelle innere Erfahrungswelten reproduzierbar gemacht und das kulturelle Setting erst verfestigt. Und wie das Beispiel der 'westlichen Kulturen' zeigt, können diese Modelle auch innerhalb einer pluralen Gesellschaft nebeneinander existieren. Die Frage bleibt trotzdem: Was wäre aus Franz Kafkas kreativem Potenzial geworden, hätte ihm seine Zeit etwas anderes als die Bürokratie, Psychoanalyse und den Vaterkomplex bereitgestellt? Vielleicht hätte er dann sein Potenzial aber auch nie entdeckt? Eine merkwürdige Schleife!

Neurotiker sind per Definition Menschen, deren Abwehrkräfte schwach oder falsch positioniert sind – aber Verhalten, das in einer Kultur oder innerhalb eines Settings in einer bestimmten Kultur als 'neurotisch' gilt, könnte sich in anderen Kontexten als normal und effektiv herausstellen. [An dieser Stelle sei an das Zitat von Judith

---

<sup>62</sup> Pompey, Heinrich: *Erlösung und Besessenheit – Exorzismus heute*. Ursprünglich erschienen in: Lebendige Seelsorge 37 (1986), S.60-64. hier: S.62. Einzusehen auf der Freidok. Seite der Universität Freiburg: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5884/> Zugriff: 18.04.2011

Becker erinnert: What might be called „madness“ from one viewpoint is „sanctity“ from another.] Extrem neurotische Menschen waren nicht nur große Künstler, sondern auch Könige, Heilige, Präsidenten, Tycoone, Diktatoren und Feldherren. Schamanen, Künstler und andere, die die 'Allmacht der Gedanken' ausführen, suchen nach Lehrern, und/oder Techniken, die ihnen dabei helfen, die machtvollen Impulse, die ihnen ins Bewusstsein strömen, zu meistern.<sup>63</sup>

Das performative Ritual, d.h. die Aufführung im Beisein eines Teils der jeweiligen Gesellschaft, kann in unterschiedlichster Ausprägung eine (Trance-) Technik sein, um auf musikalischem, tänzerischem oder darstellendem Weg die 'machtvollen Impulse des Bewusstseins' hervorzurufen, auszuloten, zu durchleben und sich ihrer so zu entledigen.

Ritual is usually stereotyped or repetetive over time. Thus, ritual is something that is done more than once and involves doing the same things over and over again, usually in a rhythmic pattern. The final criterion for ritual is that it results in some greater coordination between individuals toward some common goal or purpose.<sup>64</sup>

Natürlich funktionieren ritualisierte Handlungen und Techniken auch im privaten, von anderen Menschen abgetrennten Bereich, um die Impulse des Bewusstseins zu meistern. Was in diesem Fall allerdings fehlt, ist die Intersubjektivität, die Kommunikation der Impulse und die damit verbundene Möglichkeit der Anerkennung und Akzeptanz eines Teils der Gesellschaft. Das kann gleichermaßen für einen Schamanen wie auch für einen Künstler des westlichen Kulturraumes gelten. Was ist Musik, die aus psychologischen Krisen heraus entsteht und die nicht gehört wird? Eine Aufführung, die nicht gesehen wird? Ein Text, der nicht gelesen wird? Oder die Vorstellung mit einer Welt hinter den sichtbaren Dingen in Verbindung zu stehen, wenn sonst niemand daran glaubt?

---

<sup>63</sup> Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael; Schwinghammer, Susanne; Wagner, Monika (Hrsg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd.1, Frankfurt a.M.: IKO Verlag, 2000, S.229-278, hier: S.241ff.

<sup>64</sup> d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999, S.5

Immer wieder werden die gleichen Geschichten erzählt: ein künftiger Schamane wird 'gerufen', aber er widersteht dem Ruf. Aber er/sie kann die Erlebnisse nicht kontrollieren, die in Form von Träumen, Visionen, unkontrollierbaren Impulsen und Krankheit 'kommen'. Nach einer Phase des Zweifels fügt sich der Neophyt und findet jemanden, der ihr/ihm die Kunstgriffe des Handwerks beibringt. Das Werden eines Künstlers ist, selbst im Westen, ganz ähnlich wie das Lernen des Schamanen. Die Techniken und der ambivalente Status von Künstler und Schamane nähern sich einander an. Man könnte behaupten, dass in modernen westlichen Kulturen die Impulse, aus denen Kunst entsteht – die Erfahrungen des Künstlers (des Schamanen 'Berufung', des Künstlers 'Rohmaterial') – ihren Ursprung in schwierigen Konfrontationen zwischen täglichem Leben und Unbewusstem haben. In vielen Kulturen heißt es, dass solche Impulse von Göttern, Ahnen, Dämonen, Geistern etc. ausgehen. Ich glaube, dass diese relativ unmittelbares Material repräsentieren, das ins Unbewusste strömt, [...]. Die Impulse manifestieren sich in Träumen, Visionen, obsessiven Gedanken, Trancebesessenheit, dem Sprechen in Zungen, und in halb verborgenen, gefürchteten, aber unwiderstehlichen gewaltsamen und erotischen Wünschen. Manchmal machen diese Wünsche den Rezipienten ekstatisch, glücklich bis zum Unbeschreiblichen, und manchmal ist der Rezipient verängstigt.<sup>65</sup>

Nicht nur das Fehlen der expliziten, rituellen gesellschaftlichen Einbettung von Trance und Ekstase – also von altered states of consciousness – lassen diese Prozesse in einem ambivalenten psycho-pathologischen Kontext wieder auftreten. Auch die bereits erwähnte Herausbildung eines rationalen 'Idealtypen', d.h. eines vernunftbegabten und sich selbst kontrollierenden 'Ichs' trägt zur Pathologisierung mit bei:

The physician – anthropologist Arthur Kleinman (1988) offers an explanation for the West's deficiency in this matter as one society that not only does not use altered states of consciousness but frequently vehemently denies that they are of any value. 'Only the modern, secular West seems to have blocked individuals' access to these otherwise pan-human dimensions of the self' (Kleinman 1988, p.50) What is the Western problem? The advent of modern science in about the seventeenth century disrupted the bio-psycho-spiritual unity of human consciousness that had existed

---

<sup>65</sup> Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael; Schwinghammer, Susanne; Wagner, Monika (Hrsg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd.1, Frankfurt a.M.: IKO Verlag, 2000, S.229-278, hier: S.242

until then. (Price-Williams 1975, p.87). According to Kleinman, we have developed an 'acquired consciousness', whereby we dissociate self and look at self 'objectively'. Western culture socializes individuals to develop a metaself, a critical observer who monitors and comments on experience. The metaself does not allow the total absorption in lived experience, which is the very essence of highly focused altered states of consciousness. The metaself stands in the way of unreflected, unmediated experience, which now becomes distanced. This distancing renders the Western self vulnerable to pathology such as borderline or narcissistic personality disorders which appear to be culture-bound to the West.<sup>66</sup>

Man kommt zu dem Schluss, dass die Verwendung des Begriffes Trance in der westlichen Kultur auch deswegen so problematisch erscheint, weil es (neben der Körper-Geist Trennung, neben dem Säkularisierungsprozess und neben der Entwicklung eines 'Meta-Ichs') in dieser Kultur keine entsprechende, d.h. fest gefügte Rolle für Menschen mit einer entsprechenden Veranlagung gibt.

Die folgenden Beispiele sind aus mehreren Gründen interessant. Zum einen weisen beide die seltene Verwendung des Begriffs Trance im Zusammenhang mit dem Klavier auf. Zum anderen sind sie nicht 'exotisch' sondern Teil der westlichen Welt. In einem Fall handelt es sich um Tranceprozesse auf Seiten der Musikrezipienten. Im anderen Fall geht es um einen Tranceprozess auf Seiten der Musikproduktion. Das erste Beispiel ist historisch – das zweite Beispiel spiegelt dagegen ein aktuelles Forschungsergebnis wider.

### 3.5.1 Franz Anton Mesmer<sup>67</sup>

Eines der prominentesten Beispiele für Tranceprozesse, bei denen die auditive Stimulation eine Rolle spielte, lieferte der Mediziner Franz Anton Mesmer (1734 – 1815). Mesmer kann als Kind der Aufklärung gelten, war

---

<sup>66</sup> Pilch, John J.: Music and Trance. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006, S. 43

<sup>67</sup> Vgl. für den gesamten Abschnitt 3.4.1 Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.15-18

Anhänger von Newton und glaubte an die naturwissenschaftliche Erklärbarkeit von Krankheiten. Er entwickelte ein Heilverfahren auf der Basis eines magnetischen Fluidums, das, wie er meinte, den gesamten Kosmos und alle menschlichen Körper durchzog. Seine Theorie war, dass es bei einer Störung des 'fluidalen Flusses' zur Bildung von Krankheiten kommt. 1775 kam es zu einem historischen Aufeinandertreffen mit dem Priester und Exorzisten Gassner. Mesmer wurde als Mann der Wissenschaft von Prinz Max Joseph von Bayern eingeladen um sich in einem Wettkampf mit Gassner, dem Mann der Religion zu messen. Sowohl Mesmer mit seinen mesmerischen Trancen, als auch Gassner mit seinen Teufelsaustreibungen konnten Beweisen, dass sie imstande waren, Krankheiten zu heilen. Dennoch stieg der Ruf Mesmers, wogegen der Ruf Gassners sank. Man mag darin einen Triumph der Naturwissenschaft über den Aberglauben und der Aufklärung über die Religion sehen, nichtsdestotrotz heilten beide zunächst meist Frauen durch Trancen. Der Begriff 'Trance' – und das spiegelt der Wettkampf zwischen Gassner und Mesmer wider – geht von einem religiösen in einen wissenschaftlichen Kontext über. In der Folge ging Mesmer von Wien nach Paris in der Hoffnung im Zentrum der wissenschaftlichen Revolution anerkannt zu werden.

Er behandelte die Krankheiten seiner Patienten unter anderem durch den Gebrauch von 'magnetisiertem' Wasser und mittels magnetisierter (Zauber-) Stäbe. Die Behandlungsmethoden und deren theoretisches Fundament konnten sich in der wissenschaftlichen Welt nie durchsetzen und die Anerkennung, die er zu erlangen erhoffte, blieb ihm zeitlebens verwehrt. Allerdings erhielt die Technik mit der er seine Patienten in Trance versetzte in gewisser Weise Relevanz. Sie wird zu einer Grundlage dessen, was man später als Hypnose bezeichnet. Warum ist das für das hier verhandelte Thema von Bedeutung? Mesmers Behandlungsmethoden liefern eines der wenigen Beispiele, in dem das Klavier eine Rolle zur Einleitung von Tranceprozessen spielt. Judith Becker schreibt, dass:

Mesmer created a thoroughly ritual atmosphere in his salon in Paris. He paid the most careful attention to the stage setting and the musical accompaniment to his curing rituals (as we would now call them). He himself was dressed in a lilac taffeta robe and carried a wand. His salon at the Hotel Bullion in Paris was a large, opulent room with high ceilings, inlaid floors, paneled walls, elegant furnishings, full length mirrors and heavy draperies to keep out the sound of the surrounding city. Silence reigned except for the whispers of Mesmer and his assistants and the music played on a piano in the corner of the room. Mesmer had learned from his Viennese teachers of the curative power of music and used music consistently in his Paris salon. While he always had a pianist playing in the corner of the room, he himself sometimes played on the glass harmonica.<sup>68</sup>

Vincent Buranelli schreibt über Mesmers Verwendung von Musik Folgendes:

He was not interested in melody as such when he placed musical instruments in the clinic. They were indispensable to his medical practice, swaying, disturbing, calming the ill. Stormy music helped bring on the Mesmerian crisis. And soft music helped allay it. The musician shifted from one to the other at a signal from Mesmer or an assistant.

One of Mesmers's followers, Caullet de Vaumorel, testifies to the exquisit sensitivity with which the mood of the patients changed as the mood of the music changed.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.16

<sup>69</sup> Zitat von Vincent Buranelli in: Ebd.: S.17





Es darf zurecht die Frage danach gestellt werden, ob Mesmer, der fundamental auf die 'magnetisierten' Elemente seiner Behandlungsmethoden fixiert schien, die wahrscheinlich maßgeblichere Dimension seiner Sitzungen (nämlich die musikalische) unterschätzte. Es existiert laut Judith Becker keine von ihm verfasste Schrift, in der er einen Weg in Richtung Musiktherapie weisen würde. Wie bereits erwähnt, wurden Mesmers Theorien von der wissenschaftlichen Elite abgelehnt, obwohl oder gerade weil sich seine Methoden innerhalb des Pariser Bürgertums großer Beliebtheit erfreute und in gewisser Weise einer Modeerscheinung gleich kam. Zudem hatte Mesmer in Marie Antoinette seine wahrscheinlich wichtigste Anhängerin und Förderin gefunden. Schliesslich kam es zu der Einsetzung zweier Kommissionen, die die Stichhaltigkeit von Mesmers Thesen überprüfen sollten. Die erste Kommission wurde 1784 von Louis XVI an der Académie Nationale de Médecine eingesetzt. Lakonisch heißt es in *Evaluating Mesmerism, Paris*,

*1784: the controversy over the blinded placebo controlled trials has not stopped:*

Between the enthusiasm of his wife and the anger of the medical establishment, what could a King do other than appoint a study Commission? The first report in 1784 by the Royal Academy of Medicine of France simply said that Mesmer's theory was not consistent with the accepted medical dogma of the day. Since the accepted medical theories of that time are nearly as foolish as Mesmer's, and there was no discussion of outcomes, this report is unconvincing.<sup>70</sup>

Obwohl der Bericht hier als nicht überzeugend bezeichnet wird, kam er (wenn auch mit den nach heutigen medizinischen Standards falschen Mitteln) genau wie der der zweiten Kommission zu dem Schluss, dass Mesmers Theorien nicht haltbar sind. Was jedoch nicht widerlegt werden konnte, waren seine Heilerfolge. Der Bericht der königlichen Kommission belegt dennoch Mesmers Verwendung von Musik.

These convulsions are marked by violent, involuntary movements of the limbs and the whole body, by constriction of the throat , by throbbing in the chest and nausea in the stomach, by rapid blinking and crossed eyes, by piercing cries, tears, hiccups and uncontrollable laughter. These are preceded or followed by a state of languor and daydreams, a type of abatement or even slumber. The slightest sudden sound causes a startled shuddering; and it has been observed that a change of tone or beat in music played on piano influences the ill, so that a rapid composition agitates them and throws them back into convulsions.<sup>71</sup>

Wie die Musik tatsächlich war, wird letztlich nicht mehr zu rekonstruieren sein. Dennoch gibt es einen bedeutenden klanglichen Verweis auf Mesmer in der Musiktheatertradition. Mozart zählte zu den Freunden Mesmers und gab zu der Zeit, in der Mesmer noch in Wien lebte gelegentlich kleinere Konzerte im Haus seines Bekannten. Er parodierte die mesmerische

---

<sup>70</sup> Best, M., Neuhauser, D., Slavin, L.: Evaluating Mesmerism, Paris, 1784: the controversy over the blinded placebo controlled trials has not stopped. In: *Qualitiy in Health Care Vol.12*, Juni 2003, S.232-233, hier: S.232

<sup>71</sup> Zitat von Vincent Buranelli in: Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.17

Methode in *Così fan Tutte*. Gegen Ende des ersten Aktes zieht die Heldin Despina einen großen Magneten unter ihrem Mantel hervor um ihn zwei Männern entgegen zu halten, die Gift geschluckt haben sollen. Während sie: „Dies ist ein Stück Magneteisen, der Mesmerische Stein, der sein Ursprung in Deutschland hat und dann so berühmt in Frankreich wurde.“<sup>72</sup> singt, spielen die Holzbläser und Geigen des Orchesters Sforzando – Triller und imitieren so das Fließen des 'magnetischen Fluidums'. Obwohl Mesmer fast völlig von der wissenschaftlichen Gemeinschaft abgelehnt wurde, übernahmen Bewegungen, die der Aufklärung entgegenstanden, seine hypnotischen Therapiemodelle. Gegen Ende seines Lebens gerieten seine Methoden fast gänzlich in Verruf, da sie eben gerade nicht in der Wissenschaft Einzug gefunden hatten, sondern mit okkulten Kreisen assoziiert wurden.

Mesmer selbst galt als sehr guter Musiker. Er spielte u.a. Fagott, Klarinette, Cello und Glasharmonika. Gerade letzteres soll er virtuos beherrscht haben und es auch immer wieder für seine Praxis verwendet haben.

Mesmer war durchaus mit der damals ja noch sehr rudimentären Elektrizitätslehre vertraut und hat das Prinzip der Elektrisiermaschinen durchaus verstanden. Die rotierenden Schalen der Glasharmonika konnte er also als elektrische Generatoren, sozusagen als Elektrisiermaschinen auffassen. Dazu kam nun aber die Erzeugung harmonischer Töne und Klänge, von Schwingungen also, die sich im Raum ausbreiten. Die damalige Nervenphysiologie nahm an, daß Luftschwingungen im Innenohr das in den hohlen Hörnerven befindliche, luftartig verdichtete Nervenfluidum zum Schwingen brächte [...].<sup>73</sup>

Die harmonischen und harmonisierenden Klänge, d.h. die 'magnetischen Schwingungen', soll Mesmer als unterstützenden Teil seiner in der Praxis umgesetzten Lehre des 'animalischen Magnetismus' eingesetzt haben.

Von Friedrich Melchior Grimm ist eine Beschreibung der mesmerischen

---

<sup>72</sup> W.A. Mozart. *Così fan tutte*. Stuttgart: Reclam, 2004, S.39

<sup>73</sup> Florey, Ernst: *Ars Magnetica*. Konstanz: UVK, 1995, S.119ff.

## Heilpraktiken überliefert:

Diese Versammlungen sind etwas gar Wunderseltsames. Man denke sich mitten im Zimmer einen großen Tisch, aus welchem in bestimmten Zwischenräumen kürzere oder längere Stäbe hervorgehen. Unter den um diesen Wundertisch gereihten Kranken haben einige einen dieser Stäbe an das Ohr, andere an die Augen, andere wieder gegen den Magen gestützt, und ein jeder in einer verschiedenen Positur, diese hier von Schweiß triefend, jene vor Frost zitternd, die dort in konvulsivischen Bewegungen. Äskulap spielt bald in einem Winkel die Glasharmonika, trabt bald von einem Kranken zum anderen, streckt einen oder zwei gabelförmige Finger gegen die Stirn derer, die einer so natürlichen und heilsamen Hilfe am schleunigsten zu bedürfen scheinen. Kurz, alles das gleicht weniger Versuchen aus der Arzneikunde oder Naturlehre als dem wahnsinnigen Gaukelspiel der Konvulsionäre.<sup>74</sup>

In dem 1950 erschienen Buch *Der animale Magnetismus* stellt Emil Schneider aus zeitgenössischen Berichten und Bemerkungen folgende Beschreibung der mesmerischen Praktiken zusammen:

Auf ein gegebenes Zeichen bildeten die Kranken eine magnetische Kette, [...]. Mit wachsender Spannung und Erregung erwarteten sie das Erscheinen des Meisters. [...] Die Erregung und fieberhafte Spannung lag elektrisch in der Luft. [...] Auf einmal drangen vom Nebenzimmer herüber sanfte Akkorde des Klaviers, ein leichter Chor oder Mesmers Glasharmonika, bald beruhigend, bald aufreizend, bis die Spannung gesättigt und zu Überlaufen geladen war. Endlich trat Mesmer herein, langsam, ruhig, ernst und durch die Kette der Kranken zitterte die erste sichtbare Erregung. Mesmer trug oft eine langes lila- oder purpurfarbiges Seidenkleid wie ein Priester oder Magier. [...] Bald traf er einen Kranken, der bei seiner Berührung in eine Krise verfiel, zu schreien, zu stöhnen, zu schwitzen begann und alsbald brach oft plötzlich der Bann des erregten Schweigens.<sup>75</sup>

Wie aus den Berichten deutlich wird, verwendete Mesmer Musik zwar als elementaren Bestandteil seiner Sitzungen, sie steht allerdings nicht alleine im Vordergrund der Behandlungssitzungen.

---

<sup>74</sup> Ebd.: S.131/132

<sup>75</sup> Ebd.: S.125 ff.

### 3.5.2 Eric Saties *Vexations*<sup>76</sup>

Der folgende Fall ist einer der wenigen, bei dem es zu einer Verbindung von Klavierspiel, Trance und Gehirnstrommessung kam. Reinhard Kopiez untersuchte die 29-stündige Aufführung von Eric Satie's *Vexations*. Wichtig waren dabei vor allem die Parameter Tempo und Lautstärke. Parallel zu der Aufnahme der Musik, wurde ein EEG am Hinterkopf des Pianisten durchgeführt und am Ende der Performance wurde ein Interview mit ihm durchgeführt.

Der Pianist berichtete, dass er am Anfang einen erhöhten Erregungszustand verspürte, später in Trance verfiel und am Ende in einen großen Ermüdungszustand verfiel. Den Anfang der Trance, d.h. nach etwa 14-stündiger Spielzeit beschrieb der Pianist als einen Realitätszustand, der einem Traum ähnlich sei. Er verlor die Kontrolle über seinen Körper und seine Bewegungen, hatte außer-körperliche Erfahrungen, die Musik zerfiel in seiner Wahrnehmung in einzelne tonale Gruppierungen und konnte nicht mehr als Ganzes wahrgenommen werden, die Fehlerquote erhöhte sich signifikant, verschiedene musikalische Sektionen wurden vertauscht und der improvisatorische Anteil erhöhte sich ebenfalls. Für eine Dauer von etwa 2 Stunden fühlte er sich sehr ermüdet. Nach 25 Stunden, in einer dauerhaften leichten Trance, erschien die Zeit langsamer zu vergehen. Er variierte Themen und Sequenzen des Stückes frei und vergaß gänzlich, was er spielen wollte. Am Ende glaubte er ein buddhistisches Ritual zu durchlaufen, bei dem er am Ende der Performance einen neuen Namen erhalten solle. Er beendete die Performance, nachdem er einer inneren Stimme gehorchte, die ihm befiehlt aufzuhören. Eine Analyse der Daten, die die Performance lieferte, belegte, dass die beschriebenen Phasen mit den Parametern Tempo und

---

<sup>76</sup> Vgl.: für den gesamten Abschnitt 3.4.2 Fachner, Jörg: Music and Altered States of Consciousness: An Overview. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006, S.15-37, hier:S.35

Lautstärke korrelieren. Innerhalb der ersten 14 Stunden blieben sie relativ stabil. In der darauf folgenden Phase erhöhte sich das Tempo und am Ende dieser Trance (nach etwa 19 Stunden) kam es zu scheinbar unkontrollierten Veränderungen der Lautstärke. Allerdings ist es in dem vorliegenden Fall nicht so, dass, wie man es vielleicht annehmen möchte, die Temposteigerung Hand in Hand mit den dynamischen Veränderungen vonstatten ging. Die Lautstärke sank zusehends innerhalb der ersten 18 Stunden und stieg erst wieder am Ende der Trancephase.

Wichtig ist das hierbei, selbst wenn wie in dem vorliegenden Fall Gehirnstrommessungen durchgeführt wurden, dass jede sprachliche Beschreibung der Trance-Handlungen eine Interpretation des Phänomens und nicht das Phänomen selbst ist.

### 3.6 Résumé

In Kapitel 3 (Die Verwendung des Trancebegriffs) habe ich primär versucht zu zeigen, wie weitläufig die semantischen Inhalte des Trancebegriffs sind bzw. sein können. Verschiedene kulturelle Aspekte haben Einfluss auf Tranceprozesse. Diese Aspekte binden und prägen Trance oder stellen sie, sollten sie nicht oder nicht hinreichend vorhanden sein, möglicherweise auch in Frage. Daraus erwachsen voneinander grundverschiedene Spezifiken (des Phänomens), die allesamt nur noch über die Definition von 'Bewusstseinsprozessen außerhalb des normalen emotionalen und kognitiven Spektrums' zusammengehalten werden können. Der Ausdruck Trance (Ekstase) meint deshalb auch ein Spektrum bzw. die Summe der spezifischen Bewusstseinsprozesse in Extrembereichen. Der Ausdruck 'normal' ist dabei einerseits problematisch, andererseits eine Voraussetzung für die Vorstellung von extremer Ruhe oder Erregungszuständen. Die polysemantischen Ausprägungen, die 'Trance' in sich vereint, machen die Verwendung des Begriffs einfach und schwer zugleich. Im Grunde kann der Begriff für sehr viele unterschiedliche und

neue Phänomene (z.B. für Jarretts Solokonzerte) eingesetzt werden. Vielleicht hat die Skepsis der westlichen Kultur gegenüber Trance auch mit genau dieser Vieldeutigkeit und Uneinheitlichkeit zu tun. Und sicherlich ist der Begriff auch schon oft missbraucht worden, was ebenfalls Vorbehalte hervorbringen und legitimieren kann. Man muss sich auch fragen, ob es noch gerechtfertigt erscheint den Begriff zu verwenden, wenn die für viele Kulturen verbindliche Mittlerrolle des Trancers nicht vorhanden ist. Ist er oder sie ohne diese Rolle dann noch Trancer? Gleiches gilt für die Verbindlichkeit eines religiösen Weltverständnisses, das im Westen zwar privatisiert vorhanden ist, deswegen aber überall und nirgendwo in Erscheinung treten kann. Ist es möglich den religiösen und rituellen Kontext des Schamanismus mit dem säkularen Ritual des Klavierkonzerts (und dessen Besuch) gleichzusetzen, um die Verwendung des Begriffs zu rechtfertigen? Vor allem wenn, wie im Westen, genau dieser Säkularisierungsprozess (neben der Körper-Geist-Trennung, der Objektivierbarkeit des Ichs und dem Fehlen einer festen Rolle für Menschen mit der Veranlagung zum Trancing) eine Skepsis gegenüber 'außerordentlichen' Bewusstseinszuständen bzw. pathologische Befunde über diese extremen Bewusstseinsprozessen hervorgebracht hat. Dass das Verlangen nach Mystik und mystischen Erfahrungen mit dem bürgerlichen Säkularisierungsprozess nicht gänzlich abgeschafft wurde, ist meiner Meinung nach dennoch unstrittig. Ob der Säkularisierungsprozess und das Ideal eines selbstbeherrschten Ichs einerseits für den Vertrauensverlust in einen extremen Bewusstseinsprozess wie die Trance mit verantwortlich gemacht werden und ob man Trance dann gleichzeitig innerhalb einer säkularen Gemeinschaftsform wie einem Keith-Jarrett-Klavierkonzert tatsächlich finden kann, bleibt die Frage. Zumindest verdeutlicht dieses Spannungsverhältnis einen Teil der Problematik dieser Arbeit. Die musikalischen Techniken, die zu auditiver Trancestimulation führen könnten und die Jarrett verwendet, wurden im dritten Kapitel dagegen bislang nicht berücksichtigt. Das soll im nächsten Kapitel geschehen. Dass innerhalb des westlichen Kulturraumes historische und

gegenwärtige Beispiele für auditiv stimulierte Tranceprozesse zu finden sind, habe ich in den Kapiteln 3.4.1 und 3.4.2 versucht zu zeigen. Der Teil einer musikalisch evozierten Trance, der das Innenleben und die innere Erfahrungswelt des Trancers betrifft, kann tatsächlich nur von der Person beschrieben werden, die sie durchlebt. Meines Wissens hat weder Keith Jarrett selbst noch sein Management seine Konzerte jemals direkt mit dem Begriff Trance in Verbindung gebracht. Über innere Erfahrungswelten zu sprechen, wäre daher bloße Spekulation. Alles, was im nächsten Kapitel beschrieben werden soll, geht notwendigerweise zuerst von der musikalischen Rezeption aus. Es nimmt aber Jarretts Seite, d.h. die musikalische Produktion fest in den Blick und sucht 'innerhalb der Musik' nach den Inspirationen, den formalen, biografischen, gesellschaftlichen, spirituellen, musikalischen und improvisatorischen Legitimationen für die Annäherung zwischen dem Begriff Trance und dem Musiker Keith Jarrett.

## 4. Keith Jarrett

### 4.1 Spirits Part I: Musik als Antrieb und Spiegelbild eines bewegten Bewusstseins

Ein Gedankenexperiment: Was würdest Du machen, wenn Du ein komplettes Solokonzert auf dem Klavier geben müsstest? Du weißt, der Konzertsaal wird ausverkauft sein. Du bist zwar in der klassischen, d.h. der notierten Musik sehr bewandert, wirst aber an diesem Abend 'eigene Musik' zum Besten geben. Du bist für deinen eigenen Sound gebucht worden und nur wegen deines eigenen Sounds wird der Saal komplett gefüllt sein. Die Frage habe ich mir oft selbst gestellt. Sie zu beantworten ist natürlich auch bis zu einem gewissen Grad Spekulation. Aber es könnte in etwa so aussehen:

Ich würde, um das Risiko zu versagen minimieren zu können, ein



Programm festlegen. Vielleicht würde ich Wochen oder Monate vorher anfangen Skizzen auf Notenpapier zu machen. Ganz sicher würde ich mir 'Stücke' und 'Nummern' zurecht legen, die ich üben könnte und die zusammengefasst einen dramaturgischen Spannungsbogen ergäben. Ich würde vielleicht feststellen, dass dem Konzertaufbau eine gewisse 'Farbe', ein dramaturgischer Eckpunkt fehlte und deswegen müsste ich speziell dafür den fehlenden Teil neu komponieren. Die Stücke, die ich spielen würde, hätten in meinem Fall sicherlich auch improvisatorische Teile. Aber irgendetwas innerhalb dieser Teile wäre sicher fest gefügt. Sei es eine bestimmte Abfolge von harmonischen Voicings oder sei es eine bestimmte Bassfigur, die ostinatohaft meiner rechten Hand die Freiheit und gleichzeitig die Sicherheit geben könnte, um zu improvisieren. Kurz: Risiko und Sicherheit müssten in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen.

Im Gegensatz dazu beteuert Jarrett immer wieder, er wisse nicht was er spiele wenn er die Bühne betritt. Das ist für sich genommen wahrscheinlich richtig und falsch zugleich. Falsch ist es in dem Sinne, dass er sicher weiß, was auf seinem Instrument funktioniert und was nicht. Falsch ist es auch dahingehend, dass Aussagen wie diese zu einem Teil einer 'Vermarktungsstrategie' dienen. Auch wenn man Marketing nur unter Führungszeichen mit den Jazzmusikern der Generation Jarretts in Verbindung bringen kann und sollte. Eine Strategie im Sinne einer unbedingten Gewinnmaximierung hat es in den 1970er Jahren, als Jarrett seine Solo-Recitals auf dem damals sehr kleinen und kurz vor dem bankrott stehenden Münchener Plattenlabel ECM veröffentlichte, wohl eher nicht gegeben. Richtig ist dagegen Folgendes: Im Laufe seiner Karriere hat er nicht nur in seinen eigenen Quartetten (dem amerikanischen und dem europäischen) die Innovation improvisierter Musik vorangetrieben. Darüber hinaus hat er auch Platteneinspielungen von fast allen namhaften Komponisten der Musikgeschichte von Bach über Shostakovich bis Arvo Pärt gemacht. Seit Anfang der 1980er Jahre spielt er im Trio mit dem

Schlagzeuger Jack DeJohnette und dem Bassisten Gary Peacock hauptsächlich die Standards des *Great American Songbook* live und veröffentlicht sie zusammen mit dem Produzenten Manfred Eicher auf dessen Plattenlabel ECM. Seine Karriere begann er zunächst bei Art Blakey und wechselte dann schon früh zu Charles Lloyd. Anfang der 1970er Jahre spielte er zusammen mit Miles Davis in dessen elektronischer Fusion Phase Orgel bzw. Keyboard. Es ist anzunehmen, dass ein Mensch, der im Laufe seines Lebens einen schier unerschöpflichen Pool an musikalischem und technischem Background herausgebildet hat, über die nötigen Mittel verfügt, quasi ohne Vorbereitung aus dem Moment heraus zu improvisieren. Was sich dennoch maßgeblich gegenüber anderen Pianisten, die ein vergleichbares musikalisches Fassungsvermögen und über ähnliche klaviertechnische Möglichkeiten verfügen, unterscheidet, ist die Herangehensweise an Improvisation. Der Wille Musik als gegenwärtigen (in diesem Sinne einzigartigen) Bewusstseins- und Bewusstwerdungsprozess, als 'psychologische Selbstanalyse' zu begreifen und die Risikobereitschaft diesen Prozess mit all seinen Möglichkeiten und Gefahren zu durchlaufen, spielt eine signifikante Rolle. Nicht nur für Jarrett und seine Musik, sondern auch im Hinblick auf die Verwendung des Trancebegriffs. Die musikalische Improvisation ist bei ihm zugleich Antrieb und Spiegelbild eines 'bewegten Bewusstseins'. Der Journalist und Jazzkritiker Peter Rüedi benennt diese Fähigkeiten in seinem Artikel *Keith Jarrett – Die Augen des Herzens* so:

Ist das Bewusstsein ein Schalter, den man ein- und ausknipsen kann? Diese Frage ist die Quintessenz aller Statements des amerikanischen Pianisten Keith Jarrett über seine Musik: „Ich versuche, den Denkprozess auszuschalten. Ich möchte mich hinsetzen, als ob ich nie zuvor Klavier gespielt hätte.“ [...] Was er in Soloauftritten gleichsam als „unschuldiges Kind am Klavier“ in riesigen Sälen spielt, wirkt wie aus den Tiefen des Unterbewusstseins nach oben gespülte Partikel eines erstaunlichen Musikergehirns: Jazz, Gospel, Blues, Romantik und Impressionismus.<sup>77</sup> [...] Keith Jarrett personifiziert wie kein anderer die Öffnung, die der Jazz der sechziger Jahre

---

<sup>77</sup> Rüedi, Peter: Keith Jarrett - Die Augen des Herzens. In: Schmidt-Joos, Siegfried (Hrsg.): *Idole 5 – Nur der Himmel ist die Grenze*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985, S.156

vollzogen hat – so sehr, dass man zögert ihn Jazzpianist zu nennen. Er ist der Eklektiker par excellence, der im Bewusstseinsstrom seiner pianistischen Trips als Geschiebe die ganze Geschichte und Gegenwart seines Instruments mit transportiert, besser: souverän über sie verfügt, wenn der Moment es verlangt, ohne Scheu vor Melodiosität und zuweilen ungebrochener romantischer Modulationsseligkeit; ohne Scham vor plagiatorischen Rückgriffen und vor trivialen Zitaten.<sup>78</sup> [...] Jarretts Musik ist ein Mittel der Selbstanalyse.<sup>79</sup>

Keith Jarrett selbst:

Es ist immer wieder, als würde ich nackt auf die Bühne treten. Das wichtigste bei einem Solokonzert ist die erste Note, die ich spiele, oder die ersten vier Noten. Wenn sie genug Spannung haben, folgt der Rest des Konzerts daraus fast selbstverständlich. Solokonzerte sind so ziemlich die enthüllendste psychologische Selbstanalyse, die ich mir vorstellen kann.

Von allen, die ich gespielt habe, weiß ich genau, in welchem Zustand ich war, ja, was sich zwischen den Konzerten ereignete.<sup>80</sup>

In diesen Kontext lässt sich auch Jarretts ablehnende Haltung gegenüber elektronischer Musik bzw. elektronischen Instrumenten, die er hauptsächlich in der Phase bei Miles Davis spielte, stellen. Musik und Improvisation wird von ihm nicht nur als Bewusstseinsprozess, sondern auch als Ausdruck von innerer Spannung, von Kognition und Emotion verstanden.

Moralische Überlegungen: Ich führe und habe immer geführt einen anti-elektrischen Kreuzzug [...] Elektrizität fließt durch uns alle und sollte nicht in Drähte verbannt werden.<sup>81</sup>

Das Wissen um die innere Spannung oder die eigene 'Elektrizität' bricht sich immer wieder Bahn in Jarretts extremer körperlichen Spielweise.

---

<sup>78</sup> Ebd.: S.158

<sup>79</sup> Ebd.: S.161

<sup>80</sup> Ebd.: S.189 ff.

<sup>81</sup> Ebd.: S.172



Fließende Bewegungen des Oberkörpers nach vorne und hinten, nach rechts und links, eine stark ausgeprägte mimische Anspannung, ausladende Schulter- bzw. Armbewegungen und zuckende Finger deuten auf einen musikalischen Ansatz hin, der symptomatisch für Trance- oder Ekstaseprozesse ist. Ein anderes Merkmal ist Aufstehen und Niederknien während der Improvisationen.



Sicherlich ist diese 'Elektrizität' die man hier mit 'nervlicher Spannung' übersetzen könnte, nicht grundsätzlich stärker ausgeprägt als bei anderen Musikern, Pianisten, Improvisatoren oder ganz allgemein bei anderen

Menschen. Er verfügt – und daher mag auch sein Wissen um diese körpereigenen Spannungen stammen – über das musikalische, technische und pianistische Potenzial, dieser Spannung auf dem Weg der Improvisation Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig verfügt er über die Fähigkeit, sich gehen zu lassen. Durch die auditive Stimulation, kann Spannung gleichzeitig herbeigeführt und bewusst gemacht werden. Die Musik evoziert körpereigene Spannung und verleiht ihr umgekehrt ein klangliches Abbild. In diesem Sinne wird das Publikum durch eine bestimmte von Jarrett eingeforderte Rezeptionshaltung in einen Prozess mit eingebunden. Das Publikum ist durch seine konzentrierte Anwesenheit wahrscheinlich ein entscheidender Faktor für den Prozess. Noch einmal das Gedankenexperiment. Man kann sich auch vorstellen ans Klavier zu sitzen, frei zu improvisieren und niemand ist dabei anwesend. Die nervliche Grundspannung wird eine andere, eine weniger extreme sein. Durch die Musik wird die 'Elektrizität' für das Publikum kommunizier- und übertragbar gemacht. Und das Publikum selbst trägt durch seine Anwesenheit zu der Spannungsentwicklung mit bei. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen Improvisation, Musiker, Musik, Visualität und dem Publikum. Zur Erinnerung: im vorangegangenen Kapitel habe ich zu beschreiben versucht, dass Trance Bewusstseinsprozesse außerhalb des normalen, alltäglichen Spektrums meint. Entweder handelt es sich um extreme Ruhe oder extreme Erregungsphasen. Musik kann, begreift man sie als dynamisch, interaktiv, inter-subjektiv und als performativ, das Bewusstsein in einen dieser Extrembereiche führen und gleichzeitig zum Spiegelbild dieses Prozesses werden. Es gibt – und darauf werde ich später noch etwas genauer eingehen – musikalische Grundgehalte oder auch musikalisch ästhetisierte emotionale Zustände. Die einfachste Unterscheidung, die für fast jeden Hörer nachvollziehbar gemacht werden kann, ist die zwischen Dur für hell / glücklich und Moll für dunkel / traurig. Die musikalischen Parameter Dynamik, Agogik, Modalität, Rhythmus, Zeit etc. sind dabei noch nicht berücksichtigt. An dieser Stelle nur so viel: aus diesem Zusammenspiel verschiedener Parameter kann auch der Eindruck

eines zum Beispiel mystischen Prozesses entstehen. Warum das menschliche Gehirn überhaupt Klänge mit Glück, andere mit Melancholie – manche mit Anspannung, wieder andere mit Entspannung assoziiert, muss in dieser Arbeit außen vor bleiben.

Der Bewusstseinsprozess, der sich zwischen Musiker und Rezipienten abspielt, ist bis zu einem gewissen Grade selbsterhaltend, solange die Konzentration sowohl auf Jarretts wie auf der Seite des Publikums ungebrochen bleibt. Was heißt das? Das von Jarrett oft beschriebene Risiko bei der Improvisation ist nicht denkbar ohne die Anwesenheit von Zuschauern. Die Erwartungshaltung der Zuschauer steigert das Risiko und das Spannungsverhältnis. Das Spannungsverhältnis kann ohne die 'sakrale Stille', die er bei seinen Konzerten einfordert und ohne die Konzentration nicht in Musik umgesetzt werden. Er ist bekannt dafür, dass er Fotografieren, Husten oder ähnliches nicht duldet und unter Umständen Konzerte deswegen abbricht. In der Wechselwirkung von konzentrierter Rezeption und Produktion entsteht die Improvisation, die umgekehrt wieder zu An- und Entspannungsphasen führt.

Die Improvisation ist dabei zwar frei in dem Sinne, dass sie unterschiedlichste klangliche Ergebnisse hervorbringen kann. Charakteristisch und gewissermaßen stilbildend ist aber zum Beispiel die Verwendung sich wiederholender Patterns in der linken Hand – Ostinatos – die durch die Wiederholung einen mantrahaften Fluss entwickeln und dadurch Spannung erzeugen. Die sich daraus entwickelnden Spannungsbögen sind notwendig, um dann an einem bestimmten Punkt aufgelöst werden zu können. Er unterscheidet sich dadurch, auch wenn er sich genauso immer wieder anderer Techniken und musikalischer Sprachen bedient, vom freien Klavierspiel eines Cecil Taylor, der in der Summe seines Schaffens tonal ungebundener improvisiert. Jarretts Herangehensweise, sein 'musikalischer approach' nimmt immer von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet rituelle bzw. spirituelle Züge

an. In diesem Kontext ist auch Peter Rüedis Satz, dass Jarrett Musik als eine Form der Selbstanalyse betreibt, zu verstehen. Jarrett selbst über Improvisation:

When you're improvising it's the whole nine yards. All at the same time. It's content, nuance, the way you play it, the subject itself, the dynamics and the risk. All at the same time. And if you're not gonna make it sound after that, you're not gonna make it sound ever.<sup>82</sup>

Oder:

Ich habe mich sehr unter Kontrolle, aber ich kontrolliere nicht meine Musik, die kann sich gewissermaßen selbsttätig entwickeln. Ich versuche die zu leicht begehbaren Auswege zu verbauen. Das ist eine ziemlich neue Erfahrung. Die Grenze, die Mauer, vor der ich vor noch nicht allzu langer Zeit gestanden habe, war, dass ich mich völlig offen hielt, dass ich auch keine negative Kontrolle ausübte. Dann versuchte ich zuerst, an all die Dinge zu denken, die ich spielen wollte. Es funktionierte nicht: Ich konnte nur entwerfen, was sich schon einmal ereignet hatte. Genauer: Ich versuchte zwei Dinge auf einmal, erstens zu vermeiden, was ich schon gemacht hatte, und zweitens etwas Neues zu erfinden. Bis ich herausfand, dass es nur darum ging, der Musik einen Freiraum zu garantieren. Darauf hatte ich mich zu konzentrieren. Wenn ich alle Muster und Klischees zu eliminieren versuche, werde ich plötzlich überraschend belohnt. Es geschieht etwas Unglaubliches, das ich dann nicht wirklich mache. Ich denke ja nur daran, was ich nicht machen will.<sup>83</sup>

Oder im Zusammenhang mit der Erwartungshaltung des Publikums und der künstlerischen Freiheit:

Ein Künstler wird oft unbewusst als ein eindimensionales Wesen in einer dreidimensionalen Welt betrachtet. Es ist dies nicht schwer zu verstehen als Produkt eines gewissen Fanatismus, der das Resultat oder auch die Ursache dessen ist, was ich 'Stil' nennen würde. Ein Künstler verleiht einer Sache 'Stil', indem er sie auf seine Weise betrachtet, und sofort wird diese Weise zum Gesetz, nach welchem das

---

<sup>82</sup> Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005, 22:53-23:12

<sup>83</sup> Rüedi, Peter: Keith Jarrett - Die Augen des Herzens. In: Schmidt-Joos, Siegfried (Hrsg.): *Idole 5 – Nur der Himmel ist die Grenze*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985, S.190

Publikum einen Künstler erkennt. Wenn [sich] dieses Gesetz irgendwann ändert, muss das Publikum seinen Mangel an Wiedererkennbarem mit Sätzen rechtfertigen wie 'er hat seine Persönlichkeit verloren' oder 'er ist kommerziell geworden' oder 'nun, er wird langsam alt' oder 'er wird rätselhaft'. Nur eines höre ich nie: 'Er entdeckt und nutzt alle Aspekte seines eigenen Ichs, die er finden kann. Und natürlich sind diese Facetten unzählbar.'<sup>84</sup>

Wenn das tatsächlich einer der Ansätze Jarretts sein sollte, alle Aspekte seines Ichs für und durch seine Kunst zu entdecken, stellt sich ohnehin die Frage, ob dabei extreme mentale Erregungszustände unberührt bleiben können. Aus diesem Anspruch heraus, alle Aspekte seines eigenen Ichs zu finden, wird auch deutlich, warum seine Konzerte ungekürzt veröffentlicht werden. Es geht um den ganzen Prozess. Dazu gehören nicht nur die Momente höchster Spannung, die sich auflösen und entladen. Dazu gehören auch die Phasen des frei schwebenden, suchenden Sounds. Am deutlichsten wird dieser Anspruch an der Veröffentlichung der 'Sun Bear Concerts'. Auf sechs CD's wird eine Konzertreihe in Japan (November 1976) in toto auf ECM veröffentlicht. Der Produzent, Jazzkritiker und Journalist Joachim Ernst Berendt verweist auf diesen Sachverhalt:

Es ist sinnvoll, dass ECM die Jarrett-Konzerte vollständig vorlegt. Diese Musik braucht Zeit. Sie muss sich entwickeln über lange Zeiträume hinweg und muss in langen Zeiträumen erlebt und erfahren werden. Jede einzelne Plattenseite für sich ist im Grunde nur eine Ansammlung isolierter Informationen und damit unvollständig.<sup>85</sup>

Innerhalb dieser langen Zeiträume entwickelt Jarrett häufig die bereits erwähnte, extreme körperliche Involviertheit in die Musik. Insofern ist selbst die ungekürzte Veröffentlichung seiner Musik immer nur eine Art auditives Abziehbild dessen, was sich tatsächlich in dem Raum zwischen Zuschauern und Musiker ereignet haben mag. Die Gleichzeitigkeit von Produktion, Performance und Rezeption ist in Jarretts Fall wichtig.

---

<sup>84</sup> Ebd.: S.162

<sup>85</sup> Berendt, Joachim Ernst: Keith Jarrett – Die ganze Welt im Flügel. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.81-86, hier: S.83



Seine CD's und Platten sind lediglich mediale Transformationen der Konzertereignisse.



Dass sich die Entwicklung der extremen körperlichen Spielweise schon in früher Kindheit abzeichnete, belegt eine Aussage seines Bruders Scott Jarrett.

I think he started playing [playing piano] around three years old. But by the time he was five he was playing music beyond his own physical capabilities. Which basically means: a little guy can reach maybe to here [er grenzt einen Raum von eineinhalb Oktaven auf der Klaviatur ein]. Keith was playing pieces that took him up and down the piano. And he had to shift up and shift back down. [...] Also his little legs couldn't reach the pedals so we had to buy these extensions for the pedals for the piano so he could reach it.<sup>86</sup>

Auf die Frage,

But when you're on stage the intensity of your performance often seems linked to the physical relationship you have with the piano. Is that something that happens spontaneously when you started playing jazz?

---

<sup>86</sup> Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005, 16:20-16:59

sagte Jarrett selbst:

I think it happened before that. When I first got my piano for my eighth birthday, I wanted either a walkie-talkie or a piano. And I got the piano. It was a surprise. Honestly I didn't think it was going to be a piano. We didn't have money. Afterwards I found out that it was my money that purchased it from the concert. But I used to sleep under it. So I think I had a physical relationship with the piano when I was eight.<sup>87</sup>

Und auf die Frage, ob er sich vorstellen könne, beim Spielen entgegen seiner Gewohnheiten ohne Bewegung auszukommen, antwortete er:

Oh, I've been told by doctors that I shouldn't [move], you know. [They say] You'll hurt your back. But they are just doctors. What do they know? They might be right but they still – they don't know what you're involved in.<sup>88</sup>

Die Involviertheit zeigt sich u.a. durch ein organisches Verhältnis zwischen Klang und Bewegung. Aufstehen, stehend spielen, kniend spielen, kreisende Bewegungen, Zuckungen sind Merkmale, die charakteristisch für Jarretts Soloimprovisationen sind. Die Körperlichkeit, die sich mitunter bis hin zu einer 'kopulativen Spielweise' steigern kann, geht häufig einher mit Singen, das wiederum bis zu ekstatischen Ausrufen, Lauten und ekstatischem Stöhnen gesteigert werden kann.

## 4.2 Spirits Part II: Diskurse als Antrieb und Spiegelbild von Bewusstsein

Nach der Quelle seiner Inspiration befragt, sagte Jarrett viel Jahre nach den ersten ECM-Einspielungen: „Ich glaube nicht, dass ich etwas erschaffen kann, wohl aber, das ich ein Kanal sein kann für das Kreative.“ Der Künstler als Instrument, als Gefäß einer größeren, unnennbaren Macht: das ist eine ausgesprochen mystische Auffassung.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Ebd.: 20:53-21:30

<sup>88</sup> Ebd.: 21:45-22:05

<sup>89</sup> Rüedi, Peter: Keith Jarrett - Die Augen des Herzens. In: Schmidt-Joos, Siegfried (Hrsg.): *Idole 5 – Nur der Himmel ist die Grenze*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985, S. 186

Die eine Sache, die mich in meiner ganzen musikalischen Karriere gelenkt hat, ist: mich nicht zu identifizieren mit irgend etwas, was ich getan habe. Das ist wahrscheinlich das Wichtigste – nicht nur in der Kunst, sondern in deinem ganzen Leben. [...] In der Minute, in der ich mich mit dem identifiziere, was ich spiele, kann ich den nächsten Schritt nicht klar wahrnehmen. Du kannst einfach nicht hingehen und Musik improvisieren, wenn Du das, was Du hörst, als dein Eigentum betrachtest. Dann wirst du alles, was du spielst, in deine Taschen stecken wollen, und du sagst: Oh, das war wunderbar, ich spiele es besser nochmal. Die Musik ist so viel stärker als die Person, die sie spielt. Deshalb musst du behutsam sein. Du musst wählen, um sicher zu sein und hart wie Stein. Oder unsicher und fähig zu fließen.<sup>90</sup>

In den 'Liner Notes' zum *Vienna Concert* sagt Jarrett Folgendes:

I have courted the fire for a very long time, and many sparks have flown in the past, but the music on this recording speaks, finally, the language of the flame itself.<sup>91</sup>

An anderer Stelle:

Ich glaube an einen Schöpfer, und deshalb ist dieses Album in Wirklichkeit Sein Album, durch mich für dich, mit so wenig Distanz dazwischen wie möglich auf dieser medienbewussten Erde.<sup>92</sup>

Neben seiner individuellen musikalischen Sprache sind es Aussagen wie diese, die nicht nur seine Einstellung zur Musik widerspiegeln, sondern auch zu einer bestimmten Erwartungshaltung und Rezeption des Publikums beitragen. Die spirituelle Seite, das wird aus den Zitaten deutlich, steht immer wieder im Fokus von Jarretts künstlerischem Schaffen und Streben. „Musik ist nicht was sie ist, sondern was sie dem Menschen bedeutet.“<sup>93</sup> Diese Suche nach dem spirituellen, metaphysischen Moment ist, wie wir später sehen werden charakteristisch für Jarrett und den gesamten Kontext, in dem der Jazz der 1960er und

<sup>90</sup> Berendt, Joachim Ernst: Keith Jarrett – Die ganze Welt im Flügel. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.81-86, hier: S.85

<sup>91</sup> *Keith Jarrett. Vienna Concert*. ECM, München, 1992

<sup>92</sup> Berendt, Joachim Ernst: Keith Jarrett – Die ganze Welt im Flügel. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.81-86, hier: S.83

<sup>93</sup> Vgl.: <http://www.ethnomusik.com/EthnoMusik.php4?S=Methode> Zugriff: 17.04.2011

1970er Jahre aufzufassen ist. Das Publikum selbst – und das ist das Bemerkenswerte – teilt zu einem Großteil seine Einschätzungen. In weiten Teilen verwenden seine Anhänger und Kritiker eine ähnliche von metaphysischen, religiös geprägten und mystischen Ausdrücken durchzogene Sprache, um die Musik und die Art und Weise, wie seine Musik entsteht, in Worte zu fassen. Im Oktober 2009 verweist Jonathan Widder in einer Konzertkritik der FAZ auf diesen Sachverhalt.

Eine der erstaunlichsten Begleiterscheinungen des Pianisten Keith Jarrett ist der Umstand, dass fast alle, die versuchen die Wirkung seiner Musik in Worte zu fassen, dafür metaphysische Begriffe brauchen: Jarretts Anhänger, so heißt es, feierten seine Konzerte als Epiphanien, als Selbstoffenbarung einer Gottheit also; auf Youtube schrieb vor kurzem ein Fan: „Worte? Wozu? Gibt es irgendeinen Zweifel daran, dass hier Gott spricht?“ Und der Berliner „Tagesspiegel“ schrieb nach Jarretts Konzert in Frankfurt vor zwei Jahren, dieser Pianist könne in seinen besten Momenten selbst dem lieben Gott Tränen in die Augen treiben.<sup>94</sup>

Man findet, liest man sich die Kommentare der Youtube-Nutzer zum *Köln Concert*, der bis heute am häufigsten verkauften Solo-/ Jazzaufnahme (ca. vier Millionen mal) durch, viele Aussagen, die in eine ähnliche Richtung gehen. *Taoist1full* schreibt zum Beispiel:

A thousand years from now, piano artists will still be trying to reach this level of spiritual connectedness in their music ... 50 years of listening, and the *Köln Concert* still brings me to my knees ... such magnificence!!!<sup>95</sup>

Natürlich sind Bemerkungen wie, „hier spricht Gott“ immer auch metaphorisch zu verstehen, denn man kann nicht von einer derartigen Aussage auf eine mystische Erfahrung bei dem entsprechenden Youtube-Nutzer schliessen. Vielleicht steckt in einer solchen Aussage auch die

---

<sup>94</sup> <http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E1A5A4D59F8794B21878AA8FEE20A35CA~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 16.03.2011

<sup>95</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=wivo94ylmhE> Zugriff: 18.03.2011

Hilflosigkeit einer säkularisierten Gesellschaft, die im Angesicht einer außergewöhnlichen Erscheinung sprachlich auf religiöse Paraphrasen und Ausdrücke zurückgreifen muss und so feststellt, dass sie ohne diese Ausdrücke nie ganz auskommen kann? Möglicherweise muss an dieser Stelle auch wieder der Ausspruch Chestertons bedient werden. „Seit die Menschen nicht mehr an Gott glauben, glauben sie nicht etwa an nichts, sondern an alles.“<sup>96</sup> Wenn die Aufklärung lediglich eine Abkehr von religiös institutionalisierten Dogmen hervorgebracht hat, setzt sich der synkretische Glaubensprozess einer pluralistischen Gesellschaft privatisiert und ohne dogmatischen Überbau fort. Man kann – das hat die Aufklärung gezeigt – religiöse Dogmen, die damit verbundenen Praktiken und Rituale bis zu einem gewissen Grad abschaffen bzw. nicht anerkennen. Was damit aber möglicherweise noch nicht abgeschafft werden konnte, ist die Fähigkeit (auch auf neuronaler Ebene) mystische Erfahrungsprozesse (Transzendenzen) zu durchlaufen, um durch Trancen und Ekstasen z.B.: psychologischen Krisen ein Ventil zu verschaffen. Wenn man, wie weiter oben erwähnt, Kultur als Verlängerung der Biologie versteht, muss es auf neuronaler Ebene Entsprechungen für kulturell geprägte Erfahrungen geben. Die Neurotheologie beschäftigt sich seit einigen Jahren mit einer dieser Schnittstellen zwischen Gehirnaktivität und religiös oder spirituell erfahrenen Wirklichkeiten. Es geht dabei nicht um die Frage, ob Gott existiert oder nicht, sondern darum, welche Hirnareale bei spirituellen oder religiösen Empfindungen und Erfahrungen besonders aktiv sind. So umstritten und komisch die Methoden und Ergebnisse des kanadischen Neurologen Michael Persinger auch sein mögen, die Vorstellung davon, dass die Hirnareale, die man für den Sitz von spirituellen und religiösen Empfindungen hält, ungeachtet der persönlichen religiösen oder spirituellen Überzeugung von außen 'getriggered' werden könnten, wirkt elektrisierend.<sup>97</sup> Dass es sich dabei offensichtlich um die Areale des Gehirns handelt, die darüber hinaus für die Erfassung von Klängen

<sup>96</sup> Zitat von Gilbert Keith Chesterton in: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 6. Auflage, München: dtv, 2001, S.9

<sup>97</sup> <http://www.sciencegarden.de/content/2007-04/wohnt-gott-im-gehirn> Zugriff: 22.03.2011

zuständig sind und gleichzeitig als 'Sitz' von Epilepsien gelten<sup>98</sup>, kann ich weder nachweisen noch widerlegen. Unerwähnt möchte ich es trotzdem nicht lassen. Um nochmal darauf zurückzugreifen: Wenn Kultur die Verlängerung der Biologie ist, muss die Kultur umgekehrt auch über die Schlüssel zur Aktivierung von biologischen und in diesem Sinne auch von neuronalen Prozessen verfügen. Schafft eine Gesellschaft teilweise den Zugang zu Spiritualität, Religiosität, religiöser oder spiritueller Transzendenz und die damit verbundene Mystik innerhalb ihrer Kultur ab, heißt das noch nicht unbedingt, dass die biologischen und neuronalen Voraussetzungen für diese Bewusstseinsprozesse außerhalb eines 'Normalbereichs' ebenfalls abhanden kommen müssen. Vielleicht ist es auch so zu erklären, dass spirituelle Erlebnisse auch im Bereich des Weltlichen – des Säkularen verstärkt gesucht und erfahrbar gemacht werden können. In jedem Fall kann man auf Jarrett und seine Anhänger bezogen von einer 'spirituellen oder mystischen' Feedback-Schleife sprechen, die sich einerseits über die Musik, ihre Aufführung und Rezeption und andererseits im Diskurs über seine Kunst manifestiert. Dabei kann jeder Rezipient entscheiden, inwieweit er oder sie einen persönlichen Raum für das 'mystische Erleben' zuzulassen imstande ist. Die Wechselwirkung von Säkularisierung und pluralistischem Gedankengut sind Merkmale der westlich geprägten Kulturen. Sie wirken auf religiöse und spirituelle Erlebnisse bezogen gewissermaßen ineinander und sind gerade nicht strikt voneinander zu trennen. Vielleicht sollte man sie auch nicht in zu hohem Maße als Gegensätze begreifen. Stellvertretend mag für viele Menschen der westlichen Welt das gelten, was der Schriftsteller Elias Canetti so ausdrückt:

Wie unfassbar bescheiden sind die Menschen, die sich einer einzigen Religion verschreiben. Ich habe sehr viele Religionen, und die eine, die ihnen übergeordnet ist, bildet sich erst im Laufe meines Lebens.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Vgl.: Eric R. Kandel u.a. (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*, Spektrum Akademischer-Verlag, Heidelberg 1996

<sup>99</sup> Zitat von Elias Canetti In: Berendt, Joachim Ernst: *Der Jazz und die Neue Religiosität*. In:

Bei beinahe allen Musikern egal ob es sich um Popbands, Jazzmusiker oder DJ's handelt, entsteht ab einem bestimmten Bekanntheitsgrad ein gewisser Kult um das Werk und die Künstler. Beziehungsweise ist es umgekehrt auch der Kult, der den Bekanntheitsgrad ausmacht. Dennoch, und das deckt sich auch mit meiner persönlichen Erfahrung, die ich 2006 bei dem Luzern Konzert gemacht habe, existiert zwischen Jarrett und seinen Anhängern eine spezielle Verbindung. Allerdings muss man, was die Zusammensetzung des Publikums betrifft, differenzieren. Es gibt ein Kern-Publikum, das eine jünger-hafte Verehrung für Musik und Musiker an den Tag legt. Man könnte dieses Phänomen mit dem Begriff 'Jarrettismus' bezeichnen. Daneben gibt es die Abonnenten, den Teil der bürgerlichen Mitte, der quasi jeder neuen musikalischen und künstlerischen Strömung kritisch bis ignorant gegenübersteht, um sie dann im Laufe der Zeit in weichgespülter Form zu assimilieren. Eine Erscheinung, die den Jazz und dessen Rezeption ganz allgemein betrifft. Warum Jarretts Solokonzerte aber beinahe von Anfang an unterschiedlichste gesellschaftliche Schichten und die Hörer verschiedener Stile miteinander verbindet und darüber hinaus einen Diskurs auslöst, der mit religiösen Ausdrücken und Floskeln durchzogen ist, mag folgende Gründe haben.

1. Die Musik ist komplett improvisiert. Sie steht nicht zuletzt deswegen der einzigen westlichen, musikalischen Stilrichtung des 20. Jahrhunderts nahe, die Improvisation als elementaren Bestandteil des Musikmachens begreift – dem Jazz. Improvisation, Intuition und Bewusstsein stehen eng miteinander in Verbindung. Improvisation ist das Spiel im Augenblick. Sie 'feiert' den Moment und ist deswegen ein Spiel in Reinform. In ihr ist grundsätzlich alles erlaubt.

---

*Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen.* Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.23-43, hier: S.37

Ernst Ferand schreibt in *Die Improvisation in der Musik*:

Stets handelt es sich bei der improvisatorischen Leistung um einen aus dem Gefühl, aus dem musikalischen Unterbewusstsein [...] spontan hervorbrechenden Vorgang. [...] Auch in der musikalischen Improvisation, wie in jeder musikalischen Produktion überhaupt, ist die Anwesenheit einer verständnisvollen, inspirierenden Zuhörerschaft von Bedeutung, doch wird der musikalische Improvisator, mehr noch als der Redner am Wort, sich an seinem eigenen Gesang, seinem eigenen Spiel berauschen können. Aus den einzelnen Phasen des Realisationsaktes, in unmittelbarem Kontakt mit dem Material, entstehen immer während neue Quellen der Inspiration.<sup>100</sup>

Ob tatsächlich durch den Kontakt mit dem (musikalischen) Material ununterbrochen neue Quellen der Inspiration entstehen, sei dahingestellt. Gerade weil das Risiko in der Improvisation sehr hoch ist, besteht grundsätzlich auch immer die Möglichkeit zu blockieren und zu versagen. Intuitives und improvisiertes Spielen ist per se ein emotionaler und ein kognitiver Akt – im Spiel lernen Menschen ihre Sprachen, ihre Gedanken und Gefühle kennen. Der 'Sinn' für das improvisierte Spielen mag, bezogen auf die Mehrheit der Menschen innerhalb des westlichen Kulturraumes, im Laufe eines Lebens verloren gehen. Das macht es umgekehrt für diejenigen, die auch im Erwachsenenalter das Spielen um seiner selbst Willen nicht verlernt haben, zu einer Lebenseinstellung. Der Jazz spiegelt diese Grundhaltung zum Leben wider:

Improvisation ist weniger eine Musizierform als eine Lebensform. Sie bringt den Musiker an die Quelle der Musik zurück, eine Quelle in seinem Innersten. Improvisation ist ein Empfinden und Denken in Tönen. [...] Ständig wird Unerwartetes nach oben getragen von den Wirbeln im Inneren.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ferand, Ernst: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rheinverlag, 1938, S.14ff.

<sup>101</sup> Henck, Herbert: *Experimentelle Pianistik. Improvisation, Interpretation, Komposition. Schriften zur Klaviermusik (1982-1992)*. Mainz: Schott, 1994, S.15



Der ästhetische Inhalt einer Improvisation, d.h. das, was in Tönen gedacht und empfunden wird, kann variieren und ist an die Musik selbst gebunden. An ihre Instrumentierung, Form, Länge, Tonalität, Dynamik, an ihr Tempo und ihren Rhythmus. Dementsprechend kann sie beim Improvisator und beim Zuhörer z.B.: Lachen, Weinen, Langeweile oder auch spirituelle und religiöse Empfindungen hervorrufen.

2. Die Gattung des virtuosens Soloklavierkonzerts wurzelt dagegen viel eher in der Tradition der Romantik – man denkt dabei an Chopin, Liszt und Schumann. Die musikalische Spannweite der Improvisationen reicht, wie aus manchen Zitaten bereits deutlich geworden sein dürfte, vom barocken Anschlag über die Romantik, den Impressionismus, über atonalen Free Jazz, Pop und Country bis hin zu Minimalsequenzen à la Steve Reich oder Philip Glass.

3. Dann ist Jarretts Musik – und das mag trivial erscheinen – instrumental. Das heißt, sie kommt ohne Worte und ohne sprachliche Inhalte aus. Sie vermittelt keine Geschichte, keine Handlung und keine Lehre. Nichts, was auf inhaltlicher Ebene 'zur Diskussion' stehen könnte. Sie ist nur Klang. Sie erscheint mir deswegen besonders geeignet um Emotionen und Gedanken zu ästhetisieren und, noch wichtiger, zu abstrahieren (und transzendieren?). Sowohl auf der Seite der Produktion wie auch der Rezeption.

Das emotionale und geistige Identifikationspotential ist durch die drei genannten Faktoren schlichtweg sehr hoch. Und die Stilrichtung, mit der sich der einzelne Zuschauer identifizieren kann, ist fast immer eingebunden in einen größeren musikalischen, schöpferischen und geistigen Prozess bzw. Zusammenhang. Das zeigt schon der zeitliche Umfang, den die Stücke auf den Platten haben. Auf der Veröffentlichung

des *Vienna Concert* sind zwei Stücke zu hören. Das erste, *Part I* hat eine Länge von 41:54 Minuten – *Part II* hat immerhin noch 26:03 Minuten. Möglicherweise entsteht darüber, zumindest teilweise, der Eindruck an einem religiösen Ritual teilzuhaben oder auf religiöse Termini zurückgreifen zu müssen. Vielleicht gilt das für transzendente Prozesse im Allgemeinen? Vielleicht ist dieser Mechanismus auch grundsätzlich konstitutiv für Mystik und Transzendenz? Dem Individuum wird ein ästhetischer Anknüpfungspunkt für dessen Emotionen und Gedanken bereitgestellt und dieser Punkt wird gleichzeitig in einen zeitlich deutlich größeren, (inter-)subjektiven und performativen Freiraum eingebunden. Die Grenzen des eigenen Egos werden dabei überwunden bzw. ausgeweitet. Ich verwende an dieser Stelle bewusst den Ausdruck Freiraum. Denn das eine Bild, die eine Lehre oder den einen Zusammenhang, der im Fokus eines transzendenten Prozesses steht (Mittlerstatus), gibt es im Fall von Jarretts Solokonzerten nicht. Im Endeffekt bleibt es Jarrett und seinen Zuhörern überlassen, inwieweit man seinen eigenen 'Ich', das eigene Ego in einem größerem Kontext aufgelöst oder eingefasst sehen will. Oder in wie weit man durch seine religiöse und spirituelle Sozialisation oder kulturelle Prägung dazu imstande ist. Vordergründig ist es paradox, dass Transzendenz in einem spirituellen oder religiösen Sinne, eine Grenzüberschreitung der Wahrnehmung des eigenen 'Ichs' auf ein Ziel x meint und die Fähigkeit zum Trancing andererseits dem Körper eingeschrieben zu sein scheint. Die Fähigkeit zum Trancing, d.h. zur Loslösung vom eigenen Ego – die Erfahrbarkeit des Geistes von (kulturell gebundener) Transzendenz – ist dem körperlichen immanent.<sup>102</sup> Dieser Zusammenhang kann auch die Möglichkeit beinhalten eine psychologische Krise zu überwinden und eine kathartische Wirkung zu erzielen. Das Ziel, wenn man so will, ist bei Jarrett und seinen Zuschauern immer der Klang und zwar der reine Klang. Aber der Klang steht nicht für sich, sondern er kann etwas auslösen, das weit über die

---

<sup>102</sup> Vgl.: d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999

alltägliche Erfahrbarkeit hinausreicht. Einem Akkord ist es – salopp formuliert – egal, ob er traurig oder fröhlich klingt. Genauso ist es einem Rhythmus egal, ob er eine treibende oder stockende Wirkung hat. Was jede(r) Einzelne sowohl auf Seiten des Muskmachens, als auch auf der Seite der Rezeption in der Musik ausgelöst sieht und ausgelöst sehen will, ist entscheidend. Was ist die Assoziation? Was ist das Gefühl? Im Grunde ist das eine meiner Hauptthesen. Jarretts außergewöhnliche Fähigkeiten stellen diesen Freiraum für spirituelle Assoziationen und Gefühle in einem säkularisierten Umfeld her. Transzendenz bezeichnet eine Erfahrung, die das alltäglich Wahrnehmbare eines Egos übersteigt. Sie kommt nicht ohne Voraussetzungen aus. Und wieder salopp: Jarretts Fähigkeiten, das, was er in der Musik erkennen, gespiegelt sehen will, sein Wille diesen Prozess vor Publikum zu durchlaufen, schaffen diese Voraussetzungen. Das Publikum muss nur eines, nämlich still und anwesend sein. Im Grunde bleibt es jedem Einzelnen überlassen, inwieweit er oder sie imstande ist, sich das eigene Ego in Klang auflösen zu lassen. Peter Rüedi schreibt über die Sichtweise des Publikums und dessen Verhältnis zu Jarretts Solokonzerten Folgendes (und dabei verwendet er auch metaphysische Begriffe):

Keith Jarretts Solo-Auftritte haben ihm in aller Welt ein Publikum zugeführt, wie es nicht nur im Jazz, sondern in der improvisierten Musik überhaupt außergewöhnlich ist. Die Jarrett-Gemeinde ist denn auch mehr als eine Ansammlung von Musikliebhabern, seine Konzerte sind mehr als künstlerische Veranstaltungen. Sie sind ein Ritus, ein spiritueller Vorgang, eigentlich kollektive Trips, während denen ein musikalischer Hexer seine Anhänger aus dem Schweigen durch die Räume seiner Imagination führt und zurück zum Schweigen.<sup>103</sup> [...] Seine Solokonzerte sind auch so etwas wie kollektive Erlösungsrituale, lange Reisen durch Innen- und Unterwelten, die immer auch die tabuisierte Emotionszonen des Zuhörers sind.<sup>104</sup> [...] Indes: er macht es einem Publikum, das mit den Voraussetzungen des Jazz nicht vertraut ist, besonders leicht, in dieser Musik eigene Emotionen zu entdecken und wichtiger, zu

---

<sup>103</sup> Rüedi, Peter: Keith Jarrett - Die Augen des Herzens. In: Schmidt-Joos, Siegfried (Hrsg.): *Idole 5 – Nur der Himmel ist die Grenze*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985, S.187

<sup>104</sup> Ebd.: S.159

ihnen stehen zu dürfen bis zur Sentimentalität. Ein [...] Grund für die Zugänglichkeit von Jarretts kompromissloser Kunst ist, wie mir scheint, ein paradoxer: Sie erfordert volle Konzentration; sie schafft eine Art Sakralraum der Stille in einer Zeit, da der einzelne pausenlos der Überflutung mit Informations- und Reizpartikeln aller Art, einem akustischen und optischen Bombardement ausgesetzt ist. Die Meisterschaft von Jarretts dynamischer Architektur hat eine rituelle Funktion, nur so ist die lange Stille vor seinem ersten und nach seinem letzten Ton zu verstehen.<sup>105</sup> [...] Er ist ein Purist, der zu Beginn seiner Solo-Trips ein dichtereres Schweigen abwartet als Alfred Brendel, der keine Zweifel darüber aufkommen lässt, dass er selbst am besten seine superlativischen Qualitäten kennt.<sup>106</sup>

Die Grenzen zwischen der Schönheit, die aus einer sakralen Stille erwächst und Kitsch sind hauchdünn. Was dem einen ein 'heiliges Ritual', ist für den anderen nur befremdlich. Das Befremdliche mag einerseits mit der Musik selbst zusammenhängen. Es entstammt aber wahrscheinlich viel eher der Haltung, mit der Jarrett sich selbst inszeniert bzw. wie er seinem Publikum gegenübertritt. Mag seine Musik auch an manchen Abenden ein sehr hohes Identifikationspotential haben und in diesem Sinne eine integrative und empathische Wirkung erzielen, seine Art mit dem Publikum zu kommunizieren zeigt immer wieder (neurotische) Ansätze von Ausschließlichkeit und von Selbstherrlichkeit. Er verbittet sich, wie weiter oben bereits erwähnt, jede Störung während seiner Improvisationen, d.h. Husten, Fotografieren oder Unruhe jeder Art können mit dem Abbruch eines Konzertes quittiert werden. Es gibt sicherlich Abende, an denen die Musik eine solche Haltung und Forderung rechtfertigt. Wenn die Konzentration sowohl auf Jarretts wie auch auf der Seite des Publikums zu einem klanglichen Prozess führen, der ohne diese Art der konzentrierten Anspannung nicht zustande kommen kann. Es gibt umgekehrt aber auch die Improvisationen, die weder seinen eigenen hohen Erwartungen an sich selbst noch denen des Publikums, die nicht minder hoch sein dürften, gerecht werden. Erstaunlich ist, dass sich die Wortwahl seiner Kritiker, zumindest teilweise aus einem religiösen und

---

<sup>105</sup> Ebd.: S.159

<sup>106</sup> Ebd.: S.157

spirituellen Kontext schöpft. Beziehungsweise wird ihm genau diese implizite Verknüpfung seiner Kunst mit dem sakralen Moment vorgeworfen. Joachim Ernst Berendt attestiert Jarrett zwar einen „instrumentalistischen Gipfel, wie er vielleicht nie mehr erreicht werden wird.“ Und weiter:

Man spürt, dass Keith Jarrett Respekt und Liebe, ja Zärtlichkeit für sein Instrument empfindet, und dass er ihm nach horcht und nach spürt, als stecke in dem großen Flügel selber schon die halbe Musik, noch bevor der menschliche Geist und das menschliche Herz dazukommen. Die meisten Pianisten, die in den letzten Jahren die Szene betreten haben, glänzen in bestimmten Gefühlsbereichen. Keith Jarrett gebietet über die ganze Skala menschlicher Gefühle. Dies ist nicht nur Musik aus Liebe und Kommunikationsbedürfnis, wie vorwiegend bei Chick Corea.

Und es ist nicht nur Musik aus Zorn und Protest, wie vorwiegend bei Cecil Taylor. Es ist alles zusammen.<sup>107</sup>

Er schreibt aber auch, dass es in Jarretts Persönlichkeit und in seiner Musik jenes Gott gleiche Gehabe gewisser spätromantischer Künstler gibt, die Verehrung und Weihrauchstimmung dadurch forderten, dass sie sich selbst verehrten. Man könne etwas Bayreuthisches darin sehen. Es sei seltsam paradox, wie dieses bayreuthische Element auf der Seite der Klassik durch Komponisten wie Pierre Boulez schon fast vertrieben schien und nun wieder durch einen Musiker, der aus einem Jazzkontext stammt, quasi durch die Hintertüre Einlass in der Musikwelt findet.<sup>108</sup>

Im dritten Kapitel habe ich die Frage aufgeworfen, ob es möglich ist den Begriff Trance zu verwenden, wenn die für viele Trancephänomene konstitutiven Einheiten: Glauben, Spiritualität, Religion, mythologisches Weltverständnis und Ritual in einem säkularisierten Umfeld wie der Mailänder Scala, der Wiener Staatsoper oder der New Yorker Carnegie Hall

---

<sup>107</sup> Berendt, Joachim Ernst: Keith Jarrett – Die ganze Welt im Flügel. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.81-86, hier: S.83

<sup>108</sup> Ebd.: S.86

fehlen. Nicht nur die Art und Weise wie seine Musik rezipiert und von seinen Anhängern in Worten wiedergegeben wird, überwindet das Fehlen dieser spirituellen und rituellen Komponente teilweise. Es gibt auch zeitgeschichtliche Strömungen und Erscheinungen, die Jarrett in seiner eigenen Biografie geprägt haben dürften und die möglicherweise aus einem zeitgeschichtlichen Kontext heraus zu einer Ritualisierung oder 'Sakralisierung' seiner eigenen Solokonzerte geführt hat.

#### 4.3 Spirits Part III: Die Öffnung des Jazz der 1960er und 1970er Jahre

George Avakian, Jarretts Manager zur Zeit seines Engagements bei Charles Lloyd (Ende der 1960er Jahre) und Jarrets Laudator bei der Polar Music Prize Verleihung 2003, stellte ebenfalls die bereits früh vorhandene Beschäftigung mit spirituellen Themen und ihren Einfluss auf Jarretts Musik in einem Interview heraus:

He is an inward searching person which I discovered when we first met. I found out that he was reading books which most 19 years old people, especially jazz musicians are not interested in at all. He was interested in the philosophy of Gurdjieff.<sup>109</sup>

Sein Hinweis darauf, dass sich gerade Jazz-Musiker nicht mit spirituellen Themen auseinandersetzen erscheint, angesichts der Bewegungen innerhalb des Jazz, speziell in den 60er Jahren, fragwürdig. Der Jazz hatte zwar immer schon ein unverkrampftes, teilweise selbstironisches Verhältnis zu sich selbst. Louis Armstrong ist ein Beispiel dafür, wie eng Improvisation und Entertainment in Verbindung stehen können. Darüber hinaus – und das mag mit seinen Wurzeln im Blues, in Gospels und in den afroamerikanischen Spirituals zusammenhängen – verhandelt er neben der sozialen Komponente, die für seine Entstehung von Bedeutung war, einen spirituellen Prozess zwischen Musiker und Publikum. Der

---

<sup>109</sup> Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005, 26:20-26:38

Schlagzeuger Albert Heath geht davon aus, dass Jazz und Spiritualität in jedem Fall zusammen hängen.

Wenn Du nicht die spirituelle Seite dazunimmst, dann, glaube ich, ist Jazz nicht vollständig.<sup>110</sup>

Eine ganze Reihe von Jazzmusikern wandte sich in den 60er und 70er Jahren religiösen Bereichen zu und thematisierten diese teilweise explizit, teilweise implizit in ihrer Musik. Auf die Frage, was ihn zum Buddhismus brachte, antwortete Herbie Hancock:

Es gab einen Zeitpunkt, an dem ich nach neuen Inspirationen suchte, um meine Musik stärker und besser zu machen. Ich wollte die Anzahl der Nächte erhöhen, in denen ich wirklich gut spiele. Gute Ernährung, eben Dinge, die meine Gesundheit verbessern, um die Musik zu verbessern. Der Bassist Buster Williams brachte mich vor 35 Jahren zum Buddhismus, ich hörte bei ihm auf einmal etwas, das ich noch nie von einem Bassisten gehört hatte, und jeder spürte es, im Publikum und auf der Bühne. Die Leute sagten, sie hätten diese Musik nicht gehört, sie hätten sie erfahren. Eine komische Aussage, aber ich begriff, dass etwas Magisches geschehen war. Ich habe ihn dann gefragt, was ihn so spielen lässt, und er sagte nur ein Wort: Buddhismus. Er sagte auch, wenn du praktizierst, aber nicht daran glaubst, wird es dennoch funktionieren, und der Glaube kommt dann später. So etwas kannte ich als Christ nicht. Das alles hörte sich nach meiner sehr persönlichen Religion an. Es gab dann sehr viele Veränderungen in meinem Leben, eine besondere Reinheit, ein klarerer Blick auf das Leben. Als mein Freund Wayne Shorter seine Frau durch einen Flugzeugabsturz verlor, half ihm der Buddhismus nicht nur sich selbst zu helfen, sondern er konnte vielen Freunden helfen, die einfach nicht mehr weiter wussten.<sup>111</sup>

Hancock verweist in dem Zitat auf seinen Freund, den Saxofonisten Wayne Shorter, der mit ihm zusammen bei Miles Davis spielte und ebenfalls zum Buddhismus konvertierte. Der Pianist Chick Corea, mit dem Jarrett bei Miles Davis zusammen spielte, wurde Scientologe und widmet seitdem seine Platten L. Ron Hubbard. John McLaughlin, Gitarrist, wurde

---

<sup>110</sup> Zitat von Albert Heath In: Berendt, Joachim Ernst: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, Vorwort

<sup>111</sup> <http://www.zeit.de/online/2007/40/Herbie-Hancock-Interview?page=2> Zugriff:25.02.2011

Schüler des Gurus Sri Chinmoy und gründete nach seiner Zeit bei Miles Davis das Mahavishnu Orchestra und verband Elemente traditioneller indischer Musik mit denen des Jazz und Rocks. McCoy Tyner, Pianist bei John Coltrane ist bekennender Moslem. In einem Aufsatz mit dem Titel: *Der Jazz und die neue Religiosität*<sup>112</sup> geht Joachim Ernst Berendt auf die Verbindung zwischen Jazzmusikern, Spiritualität und Religion ein.

An einer Stelle heißt es:

Ein Mitarbeiter, mit dem ich das Thema, um das es in diesem Aufsatz geht, erörtere, sagte nach kurzem Gespräch: „Wir brauchen gar nicht so viele aufzählen. Unter den führenden Jazzmusikern gibt es heute niemanden, der sich nicht in irgendeiner Form zu einer 'Neuen Religiosität' bekennt.“<sup>113</sup>

Aber nicht nur im Jazz der 1960er und 1970er Jahre lässt sich dieses Phänomen beobachten. Das gilt ebenfalls für den Bereich der Popmusik, in der es in den späten 1960er Jahren zum Beispiel zur Auseinandersetzung mit fernöstlichen Philosophien und Religionen kam.

'Easternism', which emerged as a popular trend in the cultural environment of the late 1960's can be found outside jazz as well. India became for many musicians an icon of otherness, of alternative spirituality and of musical exotica. [...] Jarrett developed his concept of solo improvisations, featuring modal plateaus, the breaking up of tonal centers, and the abandoning of repeating chord progressions, in a cultural climate of global influences. Therein, perhaps, lies one key to understanding the spell that his solo concerts have cast on large and international audiences. With this format, Jarrett tapped into the ambiance of a particular historic moment, which combined a desire for change with the discovery of spiritual and musical traditions outside the Western world.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Berendt, Joachim Ernst: *Der Jazz und die Neue Religiosität*. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, S.23-43

<sup>113</sup> Ebd.: S.25

<sup>114</sup> Blume, Gernot: *Blurred Affinities: Tracing the Influence of North Indian Classical Music in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations*. In: *Popular Music Vol.22 Nr.2*, Mai 2003, S.117-142, hier: S.118



Prominentes Beispiel: die Beatles und im Besonderen George Harrison. Einerseits entsprang die Hinwendung zur fernöstlichen Religionen und Meditationsformen tatsächlich persönlichen 'spirituellen Bedürfnissen' – andererseits und kurzum: bis zu einem gewissen Grad war es auch einfach hip sich einem Guru oder einer Sekte anzuschliessen oder sich zum Beispiel mit dem von Carlos Castaneda beschriebenen mexikanischen Peyote Kult auseinanderzusetzen. Bewusstseins-erweiterung oder -veränderung, sei es durch Drogen oder durch Meditation, waren ganz allgemein ausgedrückt, eng mit musikalischen Formen und Praktiken verbunden. Diese Entwicklung ging Hand in Hand mit einer generellen Öffnung des Jazz. Diese neue Offenheit zeigte sich u.a. in der Verwendung von elektronischen Instrumenten wie in der Assimilation folkloristischer musikalischer Mittel. Jazz, Rock, Folk, Ethno-Musikstile und Pop näherten sich wahrscheinlich zu keiner Zeit mehr an und durchdrangen und bedingten sich gegenseitig in einem so hohen Maße wie Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre. Das gilt gleichermaßen für die Seite der Musiker (Jarretts Schaffensprozesse und gerade seine Soloimprovisationen zeigen, wie bereits erwähnt, ein hohes Maß an musikalischem Eklektizismus) als auch für die Seite der Hörer. Für den Jazz bedeutete dies zum Beispiel, dass die harmonische und rhythmische Entwicklung weg vom klassischen II-V-I Akkordschema und dem Swing hin zu einem entweder freieren Konzept wie bei Ornette Coleman oder einem modalen Konzept wie bei Miles Davis oder zeitlich früher, wie bei John Coltrane ging. Coltrane kann überhaupt als einer der wichtigsten Wegbereiter einer neuen Spiritualität und einer Hinwendung zu modalen außer-afroamerikanischen Musikformen wie beispielsweise der indischen Musik betrachtet werden. Die ersten Ansätze für das Konzept der Weltmusik sind bei ihm bereits vorhanden. Das modale Prinzip, das der indischen Musik viel eher zugrunde liegt als die 'chord progressions' des traditionellen Jazz, wurde von ihm (nicht unbedingt als erstes, wohl aber als prominentes Beispiel) 1961 für die Aufnahme des Rodgers/Hammerstein-Klassikers *My Favorite Things* verwendet. Seine Platte *A Love Supreme*

dokumentiert explizit die Suche nach einem neuen Ausdruck von Glauben und Spiritualität. Die Öffnung des Jazz geht auch mit einem weitergefassten zeitgeschichtlichen Kontext einher. Mit der afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung, dem Vietnamkrieg oder mit Woodstock als musikalisch-eklektizistischem, spirituell-synkretistischem und politischem Initiationserlebnis einer ganzen Generation. Die Literatur ist wie so oft musikalischen Strömungen einige Jahre voraus. In seinem Gedicht 'Howl' von 1956 nimmt der Beat-Literat Allen Ginsberg das Lebensgefühl vieler Jugendlicher Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre vorweg. Geprägt war dieses Lebensgefühl u.a. durch einen Drang nach spiritueller oder religiöser Neuorientierung, nach Bewusstseinsweiterung in welcher Art auch immer.

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving mystical<sup>115</sup>  
naked, [...]  
who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop [jazz] kabbalah  
because the cosmos instinctively vibrated at their feet [...]  
and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the  
band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma  
lamma sabachthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio.  
[...]<sup>116</sup>

Bücher wie Hermann Hesses *Steppenwolf* oder *Siddharta* waren Kult für eine ganze Generation. Darin spiegelt sich einerseits die Auseinandersetzung vieler Jugendlicher mit der eigenen bürgerlichen Herkunft wider. Was können diese bürgerlichen Ideale fassen und für welche Facetten der menschlichen Existenz bieten sie keinen Raum (wie im *Steppenwolf*)? Andererseits zeigt sich darin die Suche nach spiritueller oder religiöser Selbstfindung (wie in *Siddharta*). Auch wenn Jarrett nicht mit allen hier genannten Erscheinungen unmittelbar in direkten Kontakt gekommen sein dürfte, ist dieser geistige und zeitgeschichtliche Kontext

<sup>115</sup> 'mystical' wurde in der Endfassung von 'Howl' zu 'hyterical' vgl. hierzu die Faksimileausgabe: Miles, Barry (Hrsg.): *Allen Ginsberg – Howl*. New York: Harper Perennial Modern Classics. 2006

<sup>116</sup> Ebd.: S. 3 ff.

nicht unerheblich für seinen eigenen musikalischen und künstlerischen Ansatz, das Konzept, das seinem Schaffen zugrunde liegt und die Art und Weise, wie seine Soloimprovisationen rezipiert werden. Zumindest am Anfang seiner Solokarriere in den 1970er Jahren. Ganz allgemein ausgedrückt könnte man sagen, dass eine gewisse Empfänglichkeit für Spiritualität und Religiosität Ende der 1960er Jahre vorhanden war. Die Verknüpfung von Spiritualität, Religiosität und dem Jazz, sei es implizit (im Privaten) oder explizit (durch Stücktitel oder Widmungen in den Plattencovern) ist charakteristisch für die 1960er und 1970er Jahre. Was ist aber – musikalisch betrachtet – charakteristisch für Tranceprozesse? Oder was in Jarretts Musik erweckt, außer der Länge seiner Improvisationen, seinen extrem vielseitigen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, seinem außergewöhnlich hohen kreativen Output, seiner körperlichen Spielweise, seinen eigenen Aussagen, den Diskursen über ihn und dem ritualisierten und sakralen Moment seiner Konzerte noch den Eindruck, dass es sich um Trancing handeln könnte?

## 4.4 Auditive (Über-) Stimulation

### 4.4.1 Musikalische Mittel zur Gliederung von Tranceprozessen

#### 4.4.1.1 Allgemein

There is nothing intrinsic to the music that can cause trancing.<sup>117</sup>

Das mag jetzt enttäuschend sein – ist aber scheinbar tatsächlich so. Wie bereits erwähnt, einem Akkord ist es egal ob er fröhlich oder traurig klingt, ebenso wie es einem Tempo egal ist, ob es schnell oder langsam ist. Was aber als allgemein gültig betrachtet werden kann, ist die Tatsache, dass bei musikalisch evozierter Trance der akustische Reiz, d.h. die sensitive und neuronale Stimulation einen entscheidenden Faktor

---

<sup>117</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S. 25.

darstellt. Wir erinnern uns:

The brain is the substantive underlying part of human thought, experience and emotions.[...] That the brain underlies all experiences of living human beings is an absolute statement. It subsumes all religious phenomena and all mystical experiences, including hyperlucid visionary experiences, trance states, contemplating God, and the experience of unitary absorption into an absolute whether personal or nonpersonal.<sup>118</sup>

Generell gilt: der rituelle Tranceprozess läuft entlang von Musik oder Bewegung oder Meditation. Musik ist aber nicht der Tranceprozess. Sie ist ein Teil des Ganzen und steht in Wechselwirkung mit den Personen in Trance. Und auch das ist wieder nur die halbe Wahrheit. Denn mystische Zustände werden oft mit einer 'Eins-Werdung', mit einem extremen Gefühl der Verbundenheit beschrieben und das schließt die Musik wiederum mit ein.<sup>119</sup> Wichtig ist für den musikalischen Tranceprozess, was man der Musik an 'Fähigkeiten' zuschreibt.

[...] Ravi Shankar writes in *My Music My Life*: 'Our tradition teaches us that sound is God - Nada Brahma. That is, musical sound and the musical experience are steps to the realisation of the self. We view music as a kind of spiritual discipline that raises one's inner being to divine peacefulness and bliss' (Shankar 1968, p. 17).<sup>120</sup>

Musikalische Erfahrung als Schritte zur Selbsterkenntnis? Das klingt schon ein wenig nach der 'enthüllenden Selbstanalyse', die Jarrett in seinen Solo Konzerten sucht und findet.

Another concept that resonates strongly throughout Jarrett's work with a particularly Indian flavour is the approach to music as spiritual exercise.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999 S.21 ff

<sup>119</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>120</sup> Blume, Gernot: Blurred Affinities: Tracing the Influence of North Indian Classical Music in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations. In: *Popular Music Vol.22 Nr.2*, Mai 2003, S.117-142, hier: S.137

<sup>121</sup> Ebd.: S.137

In akribischer Kleinarbeit stellt Gernot Blume im gleichen Artikel: *Blurred Affinities: tracing the influence of North Indian classical music in Keith Jarretts solo piano improvisations* die impliziten und expliziten Parallelen zwischen dem Beginn des *Köln Concerts* und indischen Ragas heraus. Dabei geht es vor allem um formale Übereinstimmungen – und die sind erstaunlich. Das obwohl Jarrett ausdrücklich keine 'indische Musik' spielt.

Jarrett's improvisations often begin with non-metred, rubato phrases signifying a sense of quietude and meditation.<sup>122</sup>

Oder:

A typical Jarrett improvisation begins with a quiet, lyrical idea which expands into an opulent surging climax. Out of the climax grows a new piece of material, which is developed in its turn. (Aikin 1979, p. 39).<sup>123</sup>

Insofern kann Musik einerseits neuronale Prozesse in Gang setzen und gleichzeitig zum Ausdruck von Gefühlslagen werden. Es handelt sich aber auch bei Kinderliedern und bei Geräuschen in der Straßenbahn um akustische Phänomene, und da das alleine nicht als ausreichend gelten kann um Tranceprozesse hervorzurufen, müssen sich weitere musikalische Parameter finden lassen um von einer Überstimulation sprechen zu können. In Gilbert Rougets Buch: *Music and Trance*<sup>124</sup> wendet sich der Autor gegen die These Alain Delous, dass "in all regions of the world the rhythms employed [to produce trance states] are always odd, in 5, 7, and 11 time."<sup>125</sup> 4/4-Takte dagegen würden keine Trancezustände hervorrufen. Ungeachtet der vielen Gegenbeispiele lässt sich diese These mit der Frage nach 9/8-, 13/8- und 27/8-Takten bereits widerlegen. Bemerkenswert jedoch ist der Hinweis auf die spezielle Funktion ungerader Taktarten im Hinblick auf eine sensorische und sensitive Überstimulation. Im Unterschied zu einem geraden Takt nimmt ein Hörer aus dem westlichen

---

<sup>122</sup> Ebd.: S.133

<sup>123</sup> Ebd.: S.119

<sup>124</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S. xviii

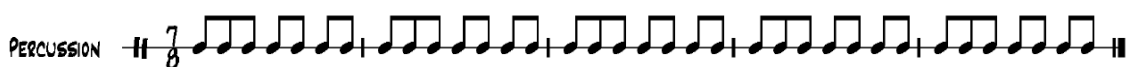
<sup>125</sup> Ebd.

Kulturkreis die ungerade rhythmische Aufteilung als ungewohnt wahr. Häufig entwickelt Musik mit ungeraden Takten einen Flow, etwas 'Offenes' und 'Treibendes', das auf diese Weise unserem geraden Rhythmusempfinden entgegensteht. Das heißt natürlich weder, dass es in einem 4/4 Takt keine treibende rhythmische Gruppierung geben kann, noch dass ungerade Taktarten grundsätzlich treibender und offener sind. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine Tendenz.

Was im Hinblick auf die bereits angesprochene Überstimulation interessant sein könnte, ist die Tatsache, dass es je nach Taktart, rhythmischer Aufteilung und Arrangement einen inhärenten synkopierenden Effekt gibt, der unserem Gehör gleichermaßen unterschiedliche metrische Einheiten 'anbietet', die es zur selben Zeit verarbeiten muss (auch hier wieder: das kann sowohl für gerade wie ungerade Takte gelten). Welche Auswirkungen das auf mentale Erregungszustände und ihre neuronalen Entsprechungen haben kann, möchte ich später behandeln.

Ein 7/8-Takt kann zum Beispiel in zwei Zweiergruppen und eine Dreiergruppe eingeteilt werden:

### BEISPIEL



Wir hören die Gruppierung in der Percussionstimme als 3-2-2. Stellt man sich nun eine Bassstimme dazu vor, die nur die erste Achtel jedes neuen Taktes spielt, entsteht neben der Percussionstimme unter Umständen eine neue Vierergruppe. Unser Gehör und unser Gehirn fügen die beiden im Grunde voneinander unabhängigen Metren zu einem Gesamtbild zusammen, was zweifelsfrei ein höheres Maß an Rechenleistung,

neuronaler Beanspruchung und Stimulation bedeutet. Unabhängig davon, ob es gerade oder ungerade Taktarten sind, die rhythmische und metrische Gruppierung von Zeiteinheiten kann das Gefühl von 'Fließen' hervorrufen. An dieser Stelle wird vielleicht auch deutlich, warum es angebrachter erscheint, von einem Tranceprozess und nicht von einem Trancezustand zu sprechen.

As thinking is a process, as musicking is a process, so trancing is a process and not a state.<sup>126</sup>

Erst jetzt lässt sich nämlich die Frage nach der musikalischen Gliederung des Prozesses stellen. Maßgeblich für die Gliederung sind in allen bekannten Tranceritualen repetetive Pattern, tonale und rhythmische Wiederholungen, sowie eine ansteigende dynamische Intensität.<sup>127</sup> Aber auch hier muss immer noch gelten: selbst wenn alle diese Faktoren gegeben sind, muss es noch nicht zu einem Tranceprozess kommen. Ravels Bolero erfüllt alle diese Merkmale und Konzertabende, bei denen der Bolero aufgeführt wird, sind nicht zwingend dafür bekannt, Musiker und Zuhörer in Trance zu versetzen.<sup>128</sup> Was demnach ebenfalls als Voraussetzung für musikalisch evozierte Trance gelten kann, ist die Bereitschaft, den Tranceprozess zu durchlaufen und aktiv als ausübender Musiker mitzugestalten. Fügt man die beiden Aussagen Jarretts zusammen, die ich in der Einleitung unter Punkt Drei und Sechs erwähnt habe, lässt sich zumindest die Absicht erkennen, einen durch Improvisation kreierten Prozess zu durchlaufen. Wie gesagt, natürlich weiß Jarrett, was er spielen kann, was musikalisch funktioniert und was nicht. Ebenso wie er weiß, dass er sich innerhalb des wohltemperierten Tonsystems befindet. Was durch diese Aussagen allerdings deutlich wird, ist die starke Akzentuierung der Improvisation und des intuitiven Spielens.

---

<sup>126</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.8

<sup>127</sup> Vgl.: Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985

<sup>128</sup> vgl.: Ebd.

There was never a time when improvisation was given the respect it deserved. By virtue of the holistic quality of it, it takes everything to do it. It takes real time. No adding possible. It takes your nervous systems to be on alert for every possible thing in a way that cannot be said for any other kind of music. [...]

You have to be insane. You have to be out of your mind. You have to allow yourself to be out of your mind.<sup>129</sup>

The thought process and the intuitive process all happens in one.<sup>130</sup>

Paradoxerweise beinhaltet der Wille sich gehen zu lassen gerade nicht das Auslassen von physischer und mentaler Kontrolle. Eher das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Das Unkontrollierbare verlangt ein hohes Maß an Kontrolle wie Judith Becker in *Deep Listeners* nahe legt.

[Trancers] are not out of control but, rather, more fully able to modulate and enhance what are normally autonomic bodily responses than most people. They are profoundly in control of themselves.<sup>131</sup>

Die These der hohen Kontrollfähigkeit muss auf jeden Fall für Jarretts Solokonzerte gelten. Die Vorstellung von "being out of mind" und gleichzeitiger, pianistischer Kontrolle scheint unvereinbar. Was allerdings notwendig ist, um den Gegensatz: 'Kontrolle' – 'sich gehen lassen' zu begreifen, liegt in der Art und Weise wie diese Kontrolle zustande kommt. Wahrscheinlich entspricht sie zu einem geringeren Teil einem reflexiven Gedankengang und ist vielmehr von technischen Automatismen geprägt. Diese Automatismen müssen in einem Maße verankert sein, dass sie immer zum Ausgangspunkt für die Improvisation (Modulation - Variation) gemacht werden können. Der Automatismus wird nun wiederum gerade durch die Wiederholungen (Pattern) erzeugt, die für die auditive Stimulation, den Tranceprozess und dessen Strukturierung vonnöten sind.

---

<sup>129</sup> Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005.

<sup>130</sup> Jack DeJohnette in: Ebd.

<sup>131</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S. 68



#### 4.4.1.2 Die Dramaturgie von Part IIb – eine Analyse

Leider existieren keine Videoaufnahmen des Köln-Konzertes, daher ist eine genauere Analyse des Verhältnisses zwischen Klang und Bewegung nicht möglich. Part IIb ist aber dennoch auch auf rein klanglicher Ebene eines der Beispiele, die mich überhaupt erst zu der These, Jarrett spielt sich in Trance, veranlasst haben. Wie ist diese Improvisation in Part IIb nun aufgebaut?

## Part IIb

synkopierter Teil	durchlaufende 16tel-Ketten	Coda
-------------------	----------------------------	------

Teil (a)=6:34 Min.

Teil (b)=8:36 Min.

Teil (c)=3:04 Min.

Dauer: 17:14 Min.

Tempo: Viertel=74 (Grenze zwischen Adagio und Andante)

Tonart: F#- bzw. äolisch (in a))= mysteriös, melancholisch, introvertierte Klangfarbe

Taktart:  $\frac{3}{4}$  (grundsätzlich, aber Taktwechsel in (b))

zu (a)

Das wichtigste Merkmal dieses Teils ist die Bassfigur.

## BASSFIGUR - RHYTHMISCH



Das hier gezeigte Schema ist der rhythmische Grundgehalt des  $\frac{3}{4}$ - Taktes.

Er wird von Jarrett überwiegend in dieser Form gespielt. Aber gerade in den ersten 21 Takten variiert der Basslauf häufiger. Die ersten vier 16tel-Noten haben eine gerade oder treibende Wirkung, wohingegen der Rhythmus bzw. die Synkopen auf der zweiten und dritten Zählzeit einen eher stockenden Effekt hervorrufen. Dieses Wechselspiel zwischen treibend und stockend erzeugt ein Spannungsverhältnis, das für den gesamten Teil (a), d.h. 6:34 Min. oder 167 Takte lang als rhythmische Basis der Musik bestehen bleibt.

### **BASSFIGUR - MELODISCH**



Wie bereits erwähnt, ist das F# der Ausgangs- und Zielpunkt sowohl in der linken wie auch in den Bewegungen der rechten Hand. Die Veränderung des Basstones in Takt 17, 19 und 20 haben dabei die Funktion das modale Zentrum F# zu umspielen und so zu bekräftigen (vgl.: Abb. unten).

Was passiert in der rechten Hand?

Die Motiv- bzw. Phrasenbildung beginnt zu Anfang des Stücks häufig auf der zweiten bzw. dritten Viertel eines Taktes und endet ebenfalls immer wieder auf dem modalen Zentrum F#. Typisch für Musik des westlichen Kulturraums und die damit verbundenen Hörgewohnheiten wäre, wenn dadurch zum Beispiel eine 4-, 8- oder 16-taktige Satzeinheit entstünde. Zu Beginn von Part IIb wird diese formale Satzanlage gerade nicht bedient. Die erste melodische Zäsur entsteht in seiner Improvisation nach Takt 7; die darauf folgende, weitere 14 Takte später. Danach spielt er die Bassfigur 5 Takte lang, ohne neues, motivisches Material einzuführen. Er spielt gewissermaßen 'gegen' die Hörgewohnheiten und musikalischen Klischees. Im weiteren Verlauf von (a) führt das Ostinato in der linken Hand zusammen mit einer Phrasenbildung in Satzeinheiten mit ungeraden Taktzahlen (in der rechten Hand) zu einem Effekt, den man als 'Verwischen' oder 'Verschwimmen' dieser geradtaktigen Hörgewohnheit bezeichnen könnte. Die Motive und Phrasen in der rechten Hand werden zunächst überwiegend aus 16tel- Noten gebildet. Erst ab Takt 63 beginnt Jarrett 32tel- Läufe bzw. Kaskaden zu spielen, die sich teilweise über mehr als vier ganze Takte ziehen. Dadurch steigert er die musikalische Intensität und Spannung. An dieser Stelle sei an das Zitat Jarretts erinnert:

When the information is coming in and what you're playing is good, there's no way to describe it other than ecstasy.

Ist die Musik das Spiegelbild eines Bewusstseins- bzw. Teil eines

Tranceprozesses, dann wird durch die gesamte Anlage von (a) eine gesteigerte innere Intensität induziert und gleichzeitig zum Ausdruck gebracht.<sup>132</sup>

### Part IIb

♩ = 74

*always hold F#  
where possible*

© 1991, Cavelight Music, BMI, AMRA

<sup>132</sup> vgl.: Jarrett, Keith: *The Köln Concert. Original Transcription*. Mainz: Schott, 1991, S.58 ff.

zu (b)

Das Wechselspiel zwischen Induktion und gleichzeitigem Ausdruck verhält sich ähnlich in Teil (b), wenn auch mit anderen musikalischen Mitteln als in (a). Teil (b) wird bereits in Takt 152 (a) durch eine durchlaufende 16tel-Kette in der rechten Hand eingeleitet. Ab Takt 168 wird die synkopische Ostinatofigur im Bass bzw. der linken Hand Jarretts ebenfalls in eine durchlaufende 16tel-Kette aufgelöst. Durch die fehlenden Synkopen lässt die rhythmische Spannung nach, die bis dahin kennzeichnend für die Musik war. Stattdessen wirkt der Bass ab dieser Stelle frei-fließend bzw. schwebend. Im Verlauf des Stückes werden aus den eng geführten 16tel-Ketten zu Beginn, Arpeggien in weiter Lage, d.h. der gesamte Klangraum der Musik wird dadurch erweitert. Jarrett improvisiert offensichtlich in Pattern, da sich die durchlaufenden 16tel-Ketten nicht immer in gängige Taktarten wie es 4/4-, 6/8- oder 12/8-Takte sind, einordnen lassen. Erst nach 76 Takten (in (b)) behält Jarrett den 6/8-Takt bei.



Die vielen Taktwechsel deuten ebenfalls daraufhin, dass die Bewegung der 16tel-Noten zunächst im Vordergrund steht und nicht etwa eine übergeordnete, metrische Einheit. Im Unterschied zu (a) verwendet

Jarrett in (b) deutlich mehr Dynamik, d.h. Crescendi und Decrescendi. Dies geht häufig einher mit chromatischen Veränderungen der 16tel-Ketten. Das bedeutet, dass das tonale Zentrum aus (a) mehr und mehr aufgelöst wird bis das neue Zentrum As-Dur erreicht wird. Man muss sich das – um in einem Bild zu sprechen – so vorstellen, als hebe er die gleiche rhythmische Figur auf unterschiedlich hohe (Ton-)Ebenen. Die Melodie in der rechten Hand bereitet diese chromatischen Veränderungen, d.h. das 'Anheben und Absenken' vor.



Es entstehen daraus immer wieder Spannungsverhältnisse und harmonische Reibungen, die wiederum durch die Melodie gebrochen werden bzw. sich in neuen melodischen und harmonischen Zusammenhängen auflösen. Graphisch betrachtet, sieht die dynamische Entwicklung von (b) so aus:



Gegen Ende von (b) kulminiert die Musik in einem Aufbrechen



(Höhepunkt) der musikalischen Bewegung (im Fortissimo) und erreicht eine kurze Zäsur durch eine Fermate.

zu (c)

Den dritten Teil der formalen Anlage habe ich als Coda bezeichnet. Er ist mit 38 Takten der kürzeste der drei Teile und steht ebenfalls in As-Dur. Die linke Hand spielt überwiegend Akkorde bzw. Intervalle und verleiht der Musik einen ruhenden Puls, wohingegen die rechte Hand mit 32tel-Läufen die Akkorde umspielt und wie ein Ausbruch aus dem strengen rhythmischen Pattern von (a) und (b) klingt.





#### 4.4.2 „To be on alert“ - Erregungszustände

It [improvisation] takes your nervous system to be on alert [...]<sup>133</sup>

Wenn man nun davon ausgeht, dass eine auditive Stimulation durch die genannten Parameter: Rhythmus, Repetition, Dynamik, Modalität und tonale Wiederholung zu einer sensitiven Überreizung führen kann, muss es für den mentalen Veränderungsprozess eine neuronale Entsprechung d.h. neuronale Erregungszustände geben, die eine Erklärung für Bewusstseinsveränderungen bis hin zur mystischen Erfahrung liefern.

Judith Becker schreibt hierzu:

It is my hypothesis that trancers are deep listeners in the sense that they, too, experience strong emotional reactions to musical listening. [...] Both trancing and deep listening are physical, bodily processes, involving neural stimulation of specific brain areas that result in outward, visible physical reactions such as crying, or rhythmical swaying or horripilation. [...] Deep listening and trancing, as processes, are simultaneously physical and psychological, somatic and cognitive.<sup>134</sup>

Auf Jarretts Soloperformances bezogen ist die Sichtbarkeit der "physical reactions", wie bereits erwähnt, durch seine extreme (kopulative) Spielweise gegeben, die sicherlich nichts mit der Art und Weise zu hat, wie das Klavierspielen im Allgemeinen gelehrt und gelernt wird. Die zwei folgenden Modelle dienen als Kategorisierungsversuche von 'altered states of consciousness'. Man könnte beide als 'Maßeinheit' für Jarretts Soloimprovisationen heranziehen bzw. benutzen. Vorausgesetzt, dass ein kongruentes Verhältnis zwischen der Musik, der körperlichen Involviertheit, der inneren Erfahrungswelt und den neuronal aktivierten Zentren des Gehirns bei Jarrett (und lässt man die körperliche Involviertheit außen vor, auch bei seinem Publikum) besteht.

---

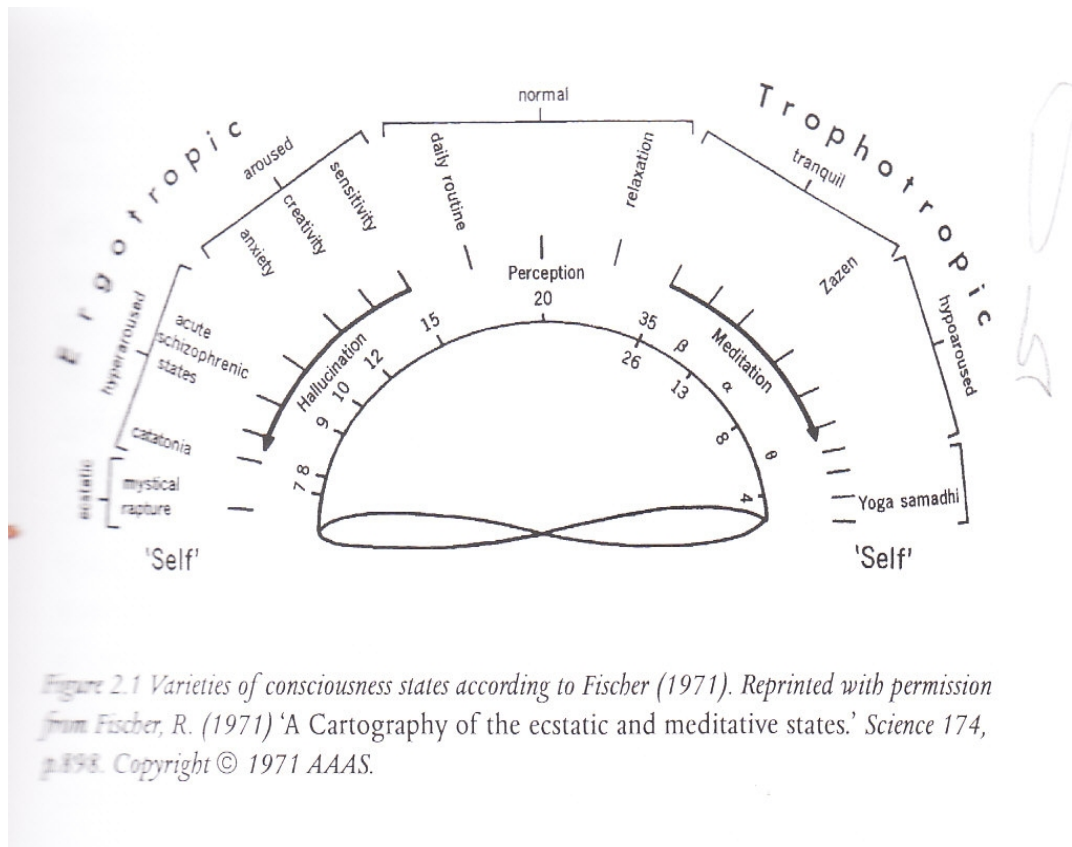
<sup>133</sup> Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005.

<sup>134</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.29



#### 4.4.2.1 Das Roland-Fischer-Modell

Einen Erklärungsansatz für die neuronale Entsprechung von Tranceprozessen liefert das Roland-Fischer-Modell.<sup>135</sup> In diesem Modell werden im Grunde drei verschiedene Erregungszustände des Thalamus beschrieben. Problematisch wird, wie wir sehen werden, die Trennung zwischen ekstatisch und meditativ, weil diese Begrifflichkeiten u.a. von Gilbert Rouget anders definiert werden und im Zusammenhang mit dem Begriff des Tranceprozesses anders konnotiert sind. Außerdem werde ich das Modell in verkürzter Form darstellen.



Auf der Seite des ergotropischen Erregungszustandes beschreibt Roland Fischer die mentale Veränderung, die nach seiner Definition für

<sup>135</sup> vgl.: Fischer, Roland beschrieben in: Fachner, Jörg: Music and Altered States of Consciousness: An Overview. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006

Tranceprozesse ausschlaggebend ist. Beim Trancing entfernt sich der Mensch mit zunehmender subkortikaler Erregung (ergotropisch) vom 'Ich' des Alltags. Dadurch versenkt er sich immer tiefer in einer subjektiven Wirklichkeit. Demgegenüber steht die zunehmende Dämpfung des allgemeinen Wachzustandes.<sup>136</sup>

Zur Erinnerung: Gilbert Rouget stellt dagegen den Begriff der Ekstase im Zusammenhang mit:

immobility, silence, solitude, no crisis, sensory deprivation, recollection, hallucinations

dar. Trance steht dagegen in Verbindung mit:

movement, noise, in company, crisis, sensory overstimulation, amnesia, no hallucinations.<sup>137</sup>

Der musikalisch evozierte Tranceprozess entspricht unabhängig von der Konnotation des Begriffes einem zeitweiligen transitorischen Erregungszustand. Natürlich ist es nicht immer möglich, Gehirnstrommessungen durchzuführen, die die Annahme einer Trance belegen. Außerdem wird erneut die vage Definierbarkeit der Begrifflichkeiten am Unterschied Rouget-Fischer deutlich. Das Fischer-Modell liefert anhand des 'Kipp Phänomens' einen Erklärungsansatz für die Überwindung der zweidimensionalen Betrachtungsweise. Es beschreibt die Möglichkeit der Veränderung eines extremen Bewusstseinszustandes in den im Modell gegenüberliegenden Zustand, ohne dass zunächst der 'normale' Erregungszustand durchlaufen werden muss. So oder so manifestiert sich die Trance folglich als Transzendenz eines Bewusstseins im Normalzustand, als eine Art Befreiung einer geistigen und physischen

---

<sup>136</sup> Vgl. auch: Fischer, Roland in: <http://astral.lichtnetz.eu.org/wissenschaft/bewphys.html>

<sup>137</sup> Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985, S.11

'Normal-Disposition'.

#### 4.4.2.2 Vier grundsätzliche Kategorien zur Einordnung von Ruhe- oder Erregungszuständen

Die Neurologen Eugene d'Aquili und Andrew Newberg schlagen in *The Mystical Mind* vier Kategorien zur Einordnung von Ruhe- und Erregungszuständen des menschlichen Geistes bzw. des Körpers vor.

1. The Hyperquiescent State. Quiescent activity is exceptionally high, resulting in an extraordinary state of relaxation.

This type of activity happens during normal sleep, but may paradoxically occur during meditative phases accompanied heightened alertness and vigilance. It also may occur during 'slow' ritualistic behavior such as chanting or prayer as opposed to 'rapid' or frenzied ritual behavior such as Sufi dancing. In extreme form, the hyperquiescent state may be experienced as a sense of oceanic tranquillity and bliss in which no thoughts or feelings intrude on consciousness and no bodily sensations are felt. In Buddhist psychology, this state is called access concentration or Upsara samadhi.

2. The Hyperarousal State. Arousal activity is exceptionally high, resulting in an extraordinary state of unblocked arousal and excitation. This state may occur under various circumstances in which motor activity is continuous and rhythmic such as in 'rapid' ritual behavior, dancing, long-distance running, or swimming. It may also occur during a state in which continuous processing of information becomes so voluminous that interjection of thought and ego-centered decision making would prove disadvantageous. [...] The person may feel as if they were channeling vast quantities of energy effortlessly through their consciousness, resulting in what has been called the quintessential 'flow' experience.

3. The Hyperquiescent State with Eruption of the Arousal System. Quiescent activity is so extreme that 'spillover' occurs and that the arousal system becomes activated. In this case, a person who is meditating, for example, enters a state of oceanic bliss, and, by intensifying concentration upon the object of meditation, experiences absorption into that object. This has been called Appana samadhi in Buddhist psychology. This experience is usually accompanied by the sense of a tremendous release of energy. Thus, the meditator may experience an 'active' bliss

or energy rush. Occasionally, this may occur in people during 'slow' ritual behavior, which can result in a brief eruption of the arousal system [...]

4. The Hyperarousal State with Eruption of the Quiescent State. 'Spillover' phenomena may be attained by the opposite route mentioned above such that arousal activity is so extreme that the quiescent system becomes activated. For example a meditator may experience a discharge of the quiescent system in the midst of a hyperarousal state as a consequence of enhanced concentration or of arousal drivers such as rapid and intense rhythmic stimuli. The person may experience an orgasmic, rapturous, or ecstatic rush arising from a generalized sense of flow and resulting in trancelike states. This experience may occur as a result of practices such as Sufi dancing and marathon running and even occurs briefly during sexual climax.<sup>138</sup>

Es dürfte an dieser Stelle nicht besonders schwer fallen, die ohnehin sehr offen interpretierbaren Modelle von Roland Fischer und Newberg/d'Aquili auf eines der Solokonzerte von Keith Jarrett umzulegen. Man könnte ganz leicht das *Vienna Concert* auf den Plattenspieler geben und die einzelnen Phasen vom ersten Teil des Konzerts anhand der vorliegenden Modelle einordnen und kategorisieren. Aber auf die gleiche Weise könnte man eben auch eine Persönlichkeitsbeschreibung von Keith Jarrett anhand seines Sternzeichens vornehmen. Die beiden Modelle sind bereits Interpretationen – Versuche wenn man so will – eines, beziehungsweise mehrerer Phänomene. In diesem Sinne – und das liegt dem sprachlichen System als solches zugrunde – sind die Modelle immer auch ein stückweit selbsterfüllend. Was sie aber tatsächlich liefern können, ist eine Idee oder Vorstellung von dem, was in den Extrembereichen des menschlichen Bewusstseins geschehen kann und durch welche Mittel man dahin gelangen mag. Am Anfang dieser Arbeit habe ich gesagt, dass die Gleichung 'Jarretts Solokonzerte=Tranceprozesse' nicht bewiesen werden kann. Und ich bleibe auch an dieser Stelle dabei. Auch wenn – und das steht für mich unzweifelhaft fest – ein menschliches Bewusstsein im Normalzustand nicht zu solch schöpferischen Leistungen imstande sein

---

<sup>138</sup> d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999, S.25ff

kann. Was meiner Meinung nach nicht funktioniert, ist zu sagen, ab Minuten 12.43 des *Vienna Concert* steigert sich die rhythmische Intensität der Musik, deswegen haben wir es an dieser Stelle mit einem 'Spillover-Effekt' von x nach y zu tun.

Trance can be faked; it can be simulated. The legitimacy of trance is not challenged in Western countries; trance is always contestable. One cannot know another's inner state. Lying, pretending, or play-acting can sometimes gain one prestige and attention.<sup>139</sup>

## 5. Schlussbetrachtung

Any study of mind and behavior  
opens only a small window  
on the understanding  
of the complexities of being human<sup>140</sup>

Ich habe versucht, zu zeigen wie sehr der Begriff Trance von bestimmten musikalischen, rituellen und performativen Praktiken abhängt. Die Geschichte der westlichen Kultur und die verschiedenen Abschnitte dieser Geschichte spielen je nach Gewichtung eine unterschiedliche Rolle für die abschließende Bewertung der hier verhandelten Thesen. Vielleicht sollte man die Frage, ob sich Jarrett durch seine Soloimprovisationen in Trance spielt, gar nicht abschließend bewerten und beantworten. Statt eines Ausrufezeichens sollte an dieser Stelle vielleicht viel eher ein Doppelpunkt stehen. Die Musik Keith Jarretts und er selbst bleiben ohnehin unberührt von dem, was ich in dieser Arbeit verhandelt habe. Viel wichtiger ist, zu erkennen, wie eng Trance, Ekstase, Ritual, Spiritualität, Kultur, Geschichte und Zeitgeschichte, sprachliche und musikalische Mittel, Wahrnehmung, Bewusstsein und Bewusstseinsprozesse, Transzendenz, Mystik, Ausdruck,

---

<sup>139</sup> Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004, S.30

<sup>140</sup> Ebd.: S.12

Krankheit, Wahnsinn und Katharsis in dem hier behandelten Kontext zusammenhängen. Und obwohl diese Begriffe alle etwas anderes meinen, ist die Grenze, die zwischen ihnen verläuft, häufig merklich dünn und ihre Abhängigkeit untereinander extrem erstaunlich! Im Grunde sind sie sich – auf Keith Jarretts Musik bezogen – gegenseitig der Kontext. Wichtig ist auch zu erkennen, dass es nicht ausreicht 'Trance' einzig in die Ecke des Bizarren und Obskuren zu stellen. Gerade das vernunftbegabte menschliche Wesen sollte dazu imstande sein, Bewusstseins- und Erfahrungsprozesse anzuerkennen, denen mit reiner Vernunft nicht oder nur teilweise beizukommen ist. Wie bereits am Anfang erwähnt, verweist das sprachliche System immer wieder auf Phänomene, die zwar durch das System benannt, unterschieden und hervorgebracht werden. Es erfasst diese Phänomene aber mit anderen Mitteln. Die sprachlichen Zeichen deuten auf etwas, das außerhalb des Systems liegt. In diesem Sinne verstehe ich auch den Satz von Judith Becker, dass jedes Studium des menschlichen Geistes und Verhaltens nur ein kleines Fenster 'zum Verstehen' öffnen kann. Der Versuch über Tranceprozesse in all ihrer Komplexität zu sprechen, dabei gleichzeitig noch leicht verständlich zu bleiben und den Kern der Sache ganz genau treffen zu wollen, ist ein bisschen so, als würde man über Architektur tanzen. Es bleibt ein Versuch.

Begriffe sind geduldig. Nicht zuletzt deswegen hätte man die Arbeit auch ganz anders schreiben können. Der Sound Keith Jarretts, die Erfahrungen die man beim Hören seiner Musik machen kann oder die er selbst gemacht hat, bleiben – wie gesagt – weitgehend unberührt.

## 6. Literaturverzeichnis

- Aldridge, David: Music, Consciousness and Altered States. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006
- Artaud, Antonin: Das Theater und die Wissenschaft. In: *Schuss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*. München: Matthes & Seitz, 2002
- Bader, Alfred; Navratil, Leo: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst-Psychose-Kreativität*. Luzern/Frankfurt a.M.: C.J.Bucher, 1976
- Baker-White, Robert: Artaud's Legacy in the Collectivist Avant-Garde: Community and Representation in Works by Grotowski, Chaikin, and Schechner. In: Plunka, Gene A. (Hrsg.): *Antonin Artaud and the Modern Theater*. London/Toronto: Associated University Presses, 1994, S.199-220
- Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*. 1. Auflage, Bloomington: Indiana University Press, 2004
- Beckmann, Jan P.: *Wilhelm von Ockham*. München: Beck, 1995
- Berendt, Joachim Ernst: Der Jazz und die Neue Religiosität. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977
- Berendt, Joachim Ernst: Keith Jarrett – Die ganze Welt im Flügel. In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977
- Best, M., Neuhauser, D., Slavin, L.: Evaluating Mesmerism, Paris, 1784: the controversy over the blinded placebo controlled trials has not stopped. In: *Qualitiy in Health Care Vol.12*, Juni 2003
- Blume, Gernot: Blurred Affinities: Tracing the Influence of North Indian Classical Music in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations. In: *Popular Music Vol.22 Nr.2*, Mai 2003

- Csikszentmihalyi, Mihaly : *Flow. Das Geheimnis des Glücks*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007
- d'Aquili, Eugene; Newberg, Andrew: *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999
- Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2006
- Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 3*. 3 Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1999
- Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 6. Auflage, München: dtv, 2001
- Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. 9. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997
- Fachner, Jörg: Music and Altered States of Consciousness: An Overview. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006
- Ferand, Ernst: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rheinverlag, 1938
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004
- Fischer-Lichte, Erika: Ritualität und Grenze. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*. Tübingen: Francke, 2003
- Florey, Ernst: *Ars Magnetica*. Konstanz: UVK, 1995
- Henck, Herbert: *Experimentelle Pianistik. Improvisation, Interpretation, Komposition. Schriften zur Klaviermusik (1982-1992)*. Mainz: Schott, 1994
- Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*. 12. Aufl. München: dtv, 2008
- Hauschild, Thomas: *Magie und Macht in Italien*. 2. Auflage, Gekendorf: Merlin Verlag, 2003
- Huxley, Aldous: *Point Counter Point*. Dalkey Archive Press, 1996
- Jarrett, Keith: *The Köln Concert. Original Transcription*. Mainz: Schott,



1991

- Jarrett, Keith: *Vienna Concert*. ECM, München, 1992
- Kandel, Eric L. u.a. (Hrsg.): *Neurowissenschaften. Eine Einführung*, Spektrum Akademischer-Verlag, Heidelberg 1996
- Madert, Karl Klaus: *Trauma und Spiritualität. Wie Heilung gelingt. Neuropsychotherapie und transpersonale Dimension*. München: Kösel, 2007
- McCool, Jason C.: *A Deep Joy Inside It. The Musical Aesthetics of Keith Jarrett*. S. 86ff. PDF-Download von: <http://www.keithjarrett.org/> Zugriff: 19.07.2011
- Miles, Barry (Hrsg.): *Allen Ginsberg – Howl*. New York: Harper Perennial Modern Classics. 2006
- Pilch, John J. Music and Trance. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006
- Plunka, Gene A.: The Suffering Shaman of the Modern Theater. In: *Antonin Artaud and the Modern Theater*. Plunka, Gene A. (Hrsg.). London/Toronto: Associated University Presses, 1994
- Pompey, Heinrich: *Erlösung und Besessenheit – Exorzismus heute*. Ursprünglich erschienen in: Lebendige Seelsorge 37 (1986)
- Rao, Ursula; Köpping, Klaus-Peter: Die performative Wende: Leben-Ritual-Theater. In: Rao/Köpping (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster/Hamburg/London: Lit, 2008
- Rouget, Gilbert: *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession*. 1. engl. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press, 1985
- Rüedi, Peter: Keith Jarrett - Die Augen des Herzens. In: Schmidt-Joos, Siegfried (Hrsg.): *Idole 5 – Nur der Himmel ist die Grenze*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1985
- Schechner, Richard: Die Zukunft des Rituals. In: Hüttler, Michael;

Schwinghammer, Susanne; Wagner, Monika (Hrsg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*. Bd.1, Frankfurt a.M.: IKO Verlag, 2000

- Schüttpelz, Erhard: Medientechniken der Trance. Eine spiritistische Konstellation im Jahr 1872 in: Hahn, Marcus; Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009
- Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*. Mainz: Schott, 2003
- Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt a.M.: Campus, 1999
- W.A. Mozart. *Così fan tutte*. Stuttgart: Reclam, 2004
- Werner, Kenny: *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1999

## 7. Filmverzeichnis

- *Keith Jarrett. The Art of Improvisation*, Regie: Mike Debb, France 2005
- *Les maitres fous*. Regie: Jean Rouch. France 1954

## 8. Internetquellen

- <http://de.wikipedia.org/wiki/Ekstase> Zugriff: 04.10.2010
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Trance> Zugriff: 04.10.2010
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Genie> Zugriff: 07.03.2011
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Kreativit%C3%A4t> Zugriff: 07.03.2011
- <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5884/> Zugriff: 18.04.2011
- <http://www.ethnomusik.com/EthnoMusik.php4?S=Methode> Zugriff: 17.04.2011
- <http://www.youtube.com/watch?v=wivo94ylmhE> Zugriff: 18.03.2011
- <http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E1A5A4D59F8794B21878AA8FEE20A35CA~ATpl~Ecommon~Scontent.ht>

ml Zugriff: 16.03.2011

- <http://www.sciencegarden.de/content/2007-04/wohnt-gott-im-gehirn>  
Zugriff: 22.03.2011
- <http://www.zeit.de/online/2007/40/Herbie-Hancock-Interview?page=2>  
Zugriff: 25.02.2011

## 9. Bildnachweise

- Mesmers Salon auf <http://blog.sideshow.org/page/2> Zugriff: 03.05.2011
- Keith Jarrett auf <http://www.matteomontanari.it/LaMusica.htm> Zugriff: 03.05.2011
- Keith Jarrett Screenshots Konzertaufzeichnung Prag 1968
- Part IIb in: Jarrett, Keith: *The Köln Concert. Original Transcription*. Mainz: Schott, 1991, S.58 ff.
- Roland-Fischer-Modell in: Fachner, Jörg: Music and Altered States of Consciousness: An Overview. In: Aldridge, David (Hrsg.): *Music and Altered States. Consciousness Transcendence, Therapy and Addiction*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2006
- Gertrud Eysoldt: Buchcover *Der Sturm Elektra*

## 10. Abstract

Die Arbeit befasst sich mit Keith Jarretts Soloimprovisationen und versucht eine Annäherung zwischen ihm, seiner Musik und dem Begriff 'Trance' herzustellen. 'Trance' steht in weiten Teilen der westlichen Gesellschaften in einem dubiosen Licht, da es einen Bewusstseinsprozess in einem neuronalen und geistigen Extrembereich meint. Das steht dem aufgeklärten Menschenbild eines selbstbeherrschten 'Ichs' gewissermaßen entgegen. Fehlende rituelle Kanäle können zu einer psycho-pathologischen Stigmatisierung führen. Das bürgerlich-aufgeklärte Menschenbild, religiöse Konventionen und gesellschaftliche Normen werden von den Jugendbewegungen der 60er und 70er Jahre massiv in Frage gestellt. In diesem Kontext der spirituellen Neuausrichtung und Selbstfindungsprozessen, steht der Beginn von Keith Jarretts Karriere. Seine komplett improvisierten Solokonzerte bezeichnet er selbst immer wieder als psychologische Selbstanalyse und als Mittel, alle Aspekte seines 'Egos' zu entdecken. Wenn man diesen Aussagen vertrauen möchte, stellt sich die Frage, ob ein derartiger Ansatz möglich ist, ohne in die Extrembereiche des menschlichen Bewusstseins vorzudringen. Auffallend ist auch, dass kaum einer seiner Konzertbesucher oder Hörer, auf die Verwendung metaphysischer, religiöser oder spiritueller Ausdrücke verzichten kann, um die Wirkung seiner Musik in Worte zu fassen. Seine Konzerte werden immer wieder mit den Begriffen Mystik, Transzendenz, Spiritualität, Epiphanie und Ekstase in Verbindung gebracht. Die Verwendung bzw. die definierte Abgrenzung zwischen Trance und Ekstase ist dabei nur schwer möglich. Teilweise werden sie in der Forschungsliteratur in antagonistischen, teilweise in synonymen Bezügen verwendet. Unabhängig davon, wie genau man sie definieren will, meinen sie beide, Bewusstseinsprozesse in den Extrembereichen des menschlichen Geistes und der menschlichen Wahrnehmung. Entsprechende neuronale Interpretationsmodelle können Hinweise auf das

hohe, kreative Leistungspotential von Keith Jarrett liefern.

# Lebenslauf

## persönliche Daten:

Name: Thomas Herr  
Geburtsdaten: 23.08.1982 Baden-Baden/Deutschland  
Familienstand: ledig  
Wohnort: Löschenkohlgrasse 20/8  
1150 Wien  
Staatsangehörigkeit: deutsch

Schule: Abitur am Wirtschaftsgymnasium Bühl, Juni 2002

Zivildienst: Werkstatt der Lebenshilfe Bühl, Sept. 2002-Juni 2003

Studium: Musikwissenschaft Universität Freiburg i.Br. 2003-2005  
Musik auf Lehramt an der Pädagogischen Hochschule Freiburg i.Br. 2005-2006  
seit 2006: Theater-/ Film-/ und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Praktikum: Februar 2009, Kulturbüro des Balthasar-Neumann Chor und Ensembles, Freiburg i.Br.

Sprachen: Englisch fließend in Wort und Schrift  
Französisch Grundkenntnisse

## musikalische Referenzen:

- Unterricht in klassischem Klavierspiel, Jazz, Harmonielehre, Tonsatz, Gehörbildung, Musiktheorie u.a. bei: Alexi Kozarov, Thomas Bauser, David Helbock, Prof. Dr. Matteo Nanni.
- 2008 musikalischer Leiter eines Bandworkshops für junge Musiker in der Schweiz
- Komponist und Interpret der Filmmusik des Dokumentarfilms „Los Recicladores de Rio Azul“. Nominiert in der Kategorie „Beste Filmmusik“ beim Internationalen Filmfestival – Costa Rica 2007
- bisher veröffentlicht: Panthalassa – Beyond the Scenes (2004), Panthalassa – Live (2007), Panthalassa – Welcome to the Voodoo Puff (2010)
- Konzerte mit Panthalassa und anderen Projekten in München, Stuttgart, Frankfurt, Görlitz, Berlin (B-Flat), Trier, Göttingen, Karlsruhe, Freiburg, Baden-Baden, Wien etc.
- Mitgründer /-inhaber des Plattenlabels 'Maggie's Kitchen Records' 2010